3 1422 00073 7154

HEINEMANN DEUTSCHE DICHTUNG

ALFRED KRÖNER
VERLAG LEIPZIG

COPYRIGHTED MATERIAL
BY CARLOW UNIVERSITY LIBRARY

Kröners Taschenausgabe

Epiktets
Handbüchlein der Moral

In Leinwand gebunden 1 Mark

In Epiktet gipfelt die stoische Philosophie, die als ein stolzes Denkmal griechischen Denkens vor uns steht, und die uns anmutet wie ein modernes System der Welt- und Lebensanschauung, das auf Naturerkenntnis begründet ist und seine Vollendung findet im Ideal der Persönlichkeit.

Mark Aurels
Selbstbetrachtungen

In Leinwand gebunden 1 Mark

Auch in den Selbstbetrachtungen des stoischen Kaisers Markus Aurelius Antoninus steht eine Hauptquelle der stoischen Philosophie, die in der würdigen Fassung dieser neuen Taschenausgabe vielen zu einer Quelle hohen Sinnes werden mag.

Seneca
Vom glückseligen Leben

In Leinwand gebunden 1 Mark

Die Großartigkeit seiner Weltanschauung, die Erhabenheit seiner sittlichen Forderungen machen den Stoizismus an sich anziehend genug; in Senecas Darstellung wird sein Studium zu einem ästhetischen Genuß.

Gracians Handorakel
und Kunst der Weltklugheit

Deutsch von Arthur Schopenhauer. Herausg. von Dr. H. Schmidt

In Leinwand gebunden 1 Mark

Gracians Handorakel ist eine Goldgrube der Lebensweisheit. „Besonders ist es geeignet, das Handbuch aller zu werden, die in der großen Welt leben, ganz vorzüglich junger Leute, die ihr Glück darin zu mehren bemüht sind, und denen es mit einem Male und zum voraus die Belehrung gibt, die sie sonst erst durch lange Erfahrung erhalten." Schopenhauer.

Karl Heinemann
Die deutsche Dichtung

Grundriß der deutschen Literaturgeschichte

In Leinwand gebunden 1 Mark

Eine vollständige neue Literaturgeschichte, von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart, zum Preise von 1 Mark gebunden.

Alfred Kröner Verlag in Leipzig

Kröners Taschenausgabe

Die vier Evangelien

Deutsch, mit Einleitung und Anmerkungen von Dr. H. Schmidt

In Leinwand gebunden 1 Mark

Im Gegensatz zu der korrumpierten Form, in welcher uns das Evangelium überliefert ist, geht diese Neuausgabe auf die Quellen zurück und dürfte von hohem Wert werden, nicht allein für wahrhaft religiöse Menschen, sondern auch für jene „Antichristen", die es drängt, sozial zu wirken.

Samuel Smiles

Der Charakter

In Leinwand gebunden 1 Mark

Smiles bietet eine gesunde Kost, die wohl geeignet erscheint, den Geist zu nähren und zu kräftigen. Seine Lebensweisheit steht fest auf der Erde und lehrt die Aufgaben, die das irdische Leben dem Menschen stellt, energisch und zielbewußt anpacken.

Ernst Haeckel

Die Welträtsel

In Leinwand gebunden 1 Mark

Auf Anregung vieler Leser hat sich Haeckel entschlossen, diese neue und bequeme Taschenausgabe der „Welträtsel" zu veranstalten. Es kam dabei besonders in Betracht, den Inhalt einem größeren Kreise durch leichter verständliche Darstellung und gefälligere Form zugänglich zu machen.

B. Carneri

Der moderne Mensch

In Leinwand gebunden 1 Mark

Das vortreffliche Buch erfüllt in wahrhaft klassischer Form seinen Zweck, das sittliche Leben des Menschen auf der Grundlage monistischer Weltanschauung auszugestalten. Alles Theoretische vermeidend, dagegen die praktischen Gesichtspunkte stark betonend, ergänzt es Haeckels Welträtsel aufs glücklichste.

Herbert Spencer

Die Erziehung

In Leinwand gebunden 1 Mark

Die Erziehung der kommenden Generation wird heute mit Recht als eine der wichtigsten Angelegenheiten eines Kulturvolkes angesehen. Das klassische Büchlein von H. Spencer ist wie wenige dazu geeignet, die weitesten Kreise mit den Zielen und Wegen einer richtigen Erziehung bekannt zu machen.

Alfred Kröner Verlag in Leipzig

Kröners Taschenausgabe

GRACE LIBRARY, CARLOW COLLEGE
PITTSBURGH, PA. 15213

Die deutsche Dichtung

Grundriß der deutschen
Literaturgeschichte

Von

Karl Heinemann

PT
96
H4

OFFICIALLY DISCARDED
BY CARLOW UNIVERSITY LIBRARY

Leipzig 1910
Alfred Kröner Verlag

CATALOGUED

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

Vorwort

Der Aufforderung des Herrn Verlegers, für seine Sammlung dieses Büchlein zu verfassen, bin ich gern gefolgt, weil die Aufgabe, die es sich stellt, mit der meiner Berufstätigkeit zusammenfällt. An deutschen Literaturgeschichten ist zwar Überfluß, aber doch nur an umfangreichen, mehrbändigen Werken und an Schulbüchern, nicht an kleinen, das Wichtige auswählenden Führern durch die deutsche Dichtung, die einen bei aller Kürze doch lesbaren Überblick über die Literatur von den Merseburger Zaubersprüchen bis zum heutigen Tage geben und sich an alle Schichten des deutschen Volkes wenden, wo immer ein Interesse für die deutsche Poesie vorausgesetzt werden darf. Das Interesse für das, was von der älteren Dichtung noch heute lebt und was von der neuesten ein längeres Leben verspricht, zu wecken oder zu pflegen, das erschien mir als ein schönes Ziel.

Daß ich die großen Literaturgeschichten von Gervinus und Goedecke bis auf Voigt und Koch, Biese, Richard Meyer und Kummer und die fachwissenschaftliche Literatur mit Dank zu Rate gezogen habe, brauche ich wohl nicht besonders hervorzuheben, weil das meine Pflicht war. Von den Ausgaben der Dichter habe ich insbesondere die der Kürschnerschen Nationalliteratur und die des Bibliographischen Instituts benutzt. Die Zitate aus den Dichtungen der Spielleute und aus der Gudrun gehen auf Gotthold Klees bekannte Bücher zurück, die aus dem mittelhochdeutschen Kunstepos auf die Übertragungen von Wilhelm Hertz. Das

Zitat auf S. 210 f. ist der biographischen Einleitung Ernst Elsters zu seiner großen Heine-Ausgabe entnommen. In der Darstellung der Sage von Siegfried und Brunhilde auf S. 12 f. habe ich mich den Forschungen von Eugen Mogk angeschlossen.

Meinem Freunde Dr. Paul Brandt in Leipzig sage ich auch an dieser Stelle für seine gütige Hilfe bei der Korrektur den herzlichsten Dank.

Leipzig, im August 1910

Prof. Dr. **Karl Heinemann**

I.

Älteste und althochdeutsche Zeit.

Inesse sanctum aliquid et providum putant. „Die Germanen glauben, daß den Frauen etwas Heiliges und Prophetisches innewohne", so steht am Eingange der Literatur über unsere Vorfahren in der Germania des Tacitus zu lesen, und unser größter Dichter schließt sein Lebenswerk mit den Worten: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan!" Es ist das wahrhaft Weibliche, der im Weibe ruhende Zug der Aufopferung, die aus keuschem und edlem Herzen hervorquellende hingebende Liebe, die das Naturvolk und ebenso zwei Jahrtausende später der größte Dichter der Kulturwelt staunend und fast anbetend verehrten. In der Zeit der Barbarei war die Frau die Bewahrerin und Pflegerin des geistigen Schatzes, der heiligen und der zarten Empfindungen; in der Zeit der Kultur wird sie Urheberin der Poesie.

Nicht genug weiß Tacitus die germanische Frau und ihre hohe Stellung zu preisen: „Für die kämpfenden Männer sind die Frauen die heiligsten Zeugen, die liebsten Lobredner. Zu den Müttern, zu den Frauen bringen sie die Wunden, und diese scheuen sich nicht, die Wunden zu zählen und zu untersuchen; den Kämpfenden bringen sie Speise und feuern sie an. Es wird berichtet, daß Schlachtreihen, die zum Weichen gebracht waren und schon wankten, durch Frauen wiederhergestellt worden sind, indem sie die Männer anflehten, sich ihnen mit entblößten Brüsten entgegenwarfen und auf die nahe Gefangenschaft hinwiesen, welche die Germanen weit mehr um der Frauen willen fürchten. — Die Mitgift bringt nicht die Frau dem Manne, sondern der Frau der Gatte ... Daß sie nicht etwa glaube, sie stehe außerhalb der Gedankenwelt des Mannes und außer der Gefahr des Krieges, wird sie durch die weihenden Gebräuche bei der Eheschließung daran erinnert, daß sie in das Haus des Gatten komme als Genossin seiner Mühen und Gefahren, daß sie bestimmt sei, dasselbe wie er im Frieden und im Kriege zu leiden und zu wagen ... Gemeinsam das Leben, gemeinsam der Tod."

Das sind die germanischen Frauen, die Prophetinnen und Zauberinnen, die Bewahrerinnen der uralten religiösen Lieder, der Zaubersprüche und Beschwörungen, die da Gefangene opferten und Wunden heilten, Fesseln lösten und banden, die eigenen Krieger

zum Todesmut begeisterten, ganze Heere der Feinde zurückschreckten. Von diesen Zaubersprüchen hat uns ein glücklicher Zufall zwei, nach ihrem Standort Merseburger Zaubersprüche (Handschrift aus dem 10. Jahrhundert) genannt, erhalten. Der erste lautet:

> Eiris sâzun idisi, sâzun hera duoder, suma hapt heptidun, suma heri lezidun, suma clubôdun umbi cuoniowidi: inspring haptbandun, invar vîgandun.

In wortgetreuer Übertragung:

> Einst ließen sich nieder weise Frauen, setzten sich hieher, dorthin, einige Haft hafteten, einige Heere aufhielten, einige klaubten an Fesseln: entspring Haftbanden, entfahre (den) Feinden.

Wie Deutschland später jahrhundertelang nur ein geographischer Begriff war, so lebten auch in der uralten, heidnischen Zeit die germanischen Stämme getrennt für sich, entbehrten sogar eines gemeinsamen Namens; die Verehrung der Götter und die Sprache, und mit ihr die Lieder zu Ehren der Götter waren das einzige Band, das alle umschlang. „Sie halten", sagt Tacitus, „es für unvereinbar mit der Erhabenheit der Götter, sie zwischen Wänden einzuschließen, oder sie einem menschlichen Antlitz ähnlich zu gestalten. Lichtungen und Haine weihen sie ihnen und bezeichnen mit dem Namen Gottheit jenes geheimnisvolle Wesen, das sie nur in Andacht schauen ..." Sie feiern in uralten Liedern, ihrer einzigen geschichtlichen und urkundlichen Überlieferung, den Gott Tuisto, den Sohn der Erde, und dessen Sohn Mannus ... Auch Herakles (Donar) soll bei ihnen gewesen sein, und wenn sie in die Schlacht ziehen, so feiern sie ihn vor allen Helden. Auch haben sie derartige Gesänge, durch deren barditus genannten Vortrag sie sich begeistern und den Ausgang der Schlacht nach dem bloßen Klang erraten."

Von weltlichen Stoffen erwähnt Tacitus nur Lieder auf Arminius, den die Germanen noch fast 100 Jahre nach seinem Tode im Gesang verherrlichten. In den Zeiten der Völkerwanderung entwickelt sich die gotisch-fränkische Heldensage, die uns erst spätere Jahrhunderte überliefert haben.

Mit dem ersten erhaltenen großen Sprachdenkmal sind wir bereits in der christlichen Zeit. Obgleich die Bibelübersetzung des westgotischen, um 311 n. Chr. geborenen Bischofs **Ulfilas** nicht zur deutschen Dichtung, eigentlich auch nicht zur deut-

ſchen Literatur gehört, muß ſie doch am Eingange jeder deutſchen Literaturgeſchichte ſtehen. Faſt wie eine Wundererſcheinung tritt dieſer Mann mitten unter einem Volke auf, das nur das Runenalphabet kannte; er hat erſt eine Schrift geſchaffen, und er war nicht nur Überſetzer, ſondern Sprachſchöpfer; daß er den griechiſchen Text wortgetreu überſetzt hat, iſt ſchon etwas Großes; aber er hat auch den Geiſt der griechiſchen Sprache wiederzugeben verſtanden. Das konnte nur eine gewaltige Perſönlichkeit, nur ein Mann, der das ganze Wiſſen ſeiner Zeit in ſich vereinigte und von hoher Begeiſterung und nie raſtendem Eifer für ſeinen (den arianiſchen) Glauben durchglüht war. Wahrſcheinlich hat er die ganze Bibel überſetzt. Im Codex argenteus in Upſala iſt uns ein großer Teil des Neuen Teſtamentes erhalten.

Karl der Große hat Rom ſich unterworfen, aber der Geiſt der Beſiegten unterwarf ſich den Sieger. Das Lateiniſche wurde die Grundlage aller Bildung; was das Mittelalter an geiſtigen Schätzen beſaß, ſie wurden ihm allein durch das Lateiniſche vermittelt. Und Zweck und Ziel aller Wiſſenſchaft war die Erkenntnis der Heiligen Schrift. Die Religion war die Mutter aller Bildung. Wo nur immer in ſeinen weiten Reichen Gelehrte ſich hervortaten, Karl zog ſie an ſeinen Hof; ſo den Franken Einhard, die Longobarden Petrus von Piſa und Paulus Diaconus, und vor allem den Angelſachſen Alcuin, der die vom König begründete Akademie leitete. Von den beiden Bildungsmittelpunkten Aachen und Tours ergoß ſich nun die chriſtlich-lateiniſche Bildung durch Vermittelung der großen Kloſterſchulen, unter denen Fulda die wichtigſte war, bis in den kleinſten Ort des großen Reiches und ihre Pfarrſchulen. Die natürliche Folge dieſer lateiniſchen Bildung war die Mißachtung der deutſchen Sprache, der wir unter Karls Nachfolger den Verluſt vieler altehrwürdiger Denkmäler zuzuſchreiben haben. Aber der große Kaiſer ſelbſt hielt ſich trotz aller Wertſchätzung der lateiniſchen Literatur fern von ſolcher Überhebung; er liebte ſeine Mutterſprache. Nicht vernichtet ſollte die deutſche Sprache und Bildung werden, ſondern durchdrungen von dem klaſſiſchen Geiſt und klaſſiſcher Wiſſenſchaft. Sein väterliches Herz ſchlug nicht weniger warm für die vielen Millionen ſeines Reiches, die des Lateiniſchen unkundig waren. Für ſie ließ er die Evangelien, das Taufgelöbnis, das Vaterunſer ins Deutſche übertragen und befahl, daß ihnen in deutſcher Sprache gepredigt würde.

Noch im hohen Alter ſoll der Kaiſer verſucht haben, eine Grammatik der geliebten Mutterſprache abzufaſſen und die alten Heldenlieder ſammelte er, hochherzig und großdenkend, um ſie der Nachwelt zu überliefern. Nur eins dieſer alten Lieder hat ſich, und auch

nur im Fragment, erhalten, eine kostbare Perle unserer Dichtung: das **Hildebrandslied.** Unerkannt begegnen sich Vater und Sohn, Hildebrand und Hadubrand, als Feinde. Aus der Rede des jungen Helden ersieht Hildebrand, daß sein Sohn vor ihm steht. Er gibt sich ihm zu erkennen und zieht einen Ring vom Arm, um ihn dem Sohn zu schenken, aber dieser glaubt in dem Alten einen Betrüger zu sehen, weist alles zurück und ruft dem Vater entgegen: „Du bist sehr schlau, Späher, alter Hunne, lockst mich mit deinen Worten, willst mich mit deinem Speere werfen ... Tot ist Hildebrand, Heribrands Sohn." Nun steht Hildebrand vor der furchtbaren Entscheidung, mit dem eigenen Sohn, dessen Anblick er dreißig Jahre lang ersehnt hat, den Todeskampf zu fechten, oder seine Ehre zu verlieren. Der Kampf beginnt — da bricht die Handschrift ab, aber wir wissen, der Vater wird bald vor der Leiche des Sohnes stehen. Das Motiv, daß Vater und Sohn unerkannt den Todeskampf kämpfen, ist uralt und auch in den griechischen und anderen Sagen dargestellt worden; aber nirgends mit so erschütternder Tragik wie im Hildebrandslied. „Tragische Ironie", sagt Scherer, „kann überhaupt nicht völliger durchgeführt werden, als es von diesem ausgezeichneten Künstler geschehen. Der Wissende und der Nichtwissende, jener sein Wissen mitteilend, dieser sich dagegen sträubend, jener von Liebe erfüllt zu dem gegenwärtigen Sohne, dieser von Liebe erfüllt zu dem vermeintlich toten Vater, stolz auf ihn, bereitwillig sein Lob zu verkünden — und die beiden im Vernichtungskampf gegeneinander!" Und dann die großartige Einfachheit der Darstellung; wie sich alles mit zwingender Notwendigkeit aus den Reden und den beiden scharf gegenübergestellten Charakteren ergibt. Wie meisterhaft ist die Wirkung dadurch erhöht, daß ein glücklicher Ausgang fast bis ans Ende möglich erscheint. Nur etwas weniger heißes Blut, etwas weniger Mißtrauen des Sohnes und ein furchtbares Geschick wendet sich in höchstes Glück. Und wie scheint doch des Alten bedächtige, weitblickende, kluge Art so recht Gewähr zu geben für eine glückliche Lösung. Da fällt der Vorwurf der Feigheit; und nun ist nach echter Heldenart alles vergessen, auch das Band des Blutes zwischen Vater und Sohn. Nun kann nur noch der Tod Sühne bringen.

Das Hildebrandslied läßt tief beklagen, daß sich von der nationalen epischen Dichtung dieser Zeit nichts weiter erhalten hat. Was wir noch haben, ist religiöser Natur und geistliche Dichtung. Aber die Dichter stecken noch tief in heidnischer Anschauung, oder sie versuchen, christliche Lehre durch Anlehnung an die ihren Hörern wohlvertraute heidnische Vorstellung faßbar zu machen. Vom Weltanfang spricht das **Wessobrunner Gebet,** vom Welt-

untergang, der Götterdämmerung, handelt das **Muspilli,** beide in alliterierender Form.

Das erfuhr ich unter den Menschen als der Wunder größtes,
Daß Erde nicht war, noch Überhimmel,
Noch Baum noch Berg war, noch ein einziger Bach,
Noch die Sonne schien,
Noch der Mond leuchtete, noch die herrliche See.

So beginnt das Wessobrunner Gebet; es folgt die Schöpfung Gottes, der der „manno miltisto" genannt wird, und darauf ein Gebet in Prosa.

Das Muspilli oder der Weltbrand, ein Fragment, ist erhalten in einem Erbauungsbuch Ludwigs des Deutschen und vielleicht von ihm selbst eingetragen. Wie im zweiten Teil des Faust kämpfen Engel und Teufel um die Seele des gestorbenen Menschen. Der Kampf zwischen dem Antichrist und Elias wird nach der Offenbarung Johannis dargestellt. Lebendig und wirkungsvoll schildert der Dichter den Weltenbrand:

Es entbrennen die Berge, kein Baum steht,
Nicht einer auf Erden, das Wasser vertrocknet,
Der Sumpf verschlingt sich, in Lohe verbrennt der Himmel,
Der Mond fällt, das Erdenrund brennt,
Kein Stein mehr steht, wenn der Gerichtstag ins Land
Fährt mit Feuer die Menschen zu richten.

Nicht weniger eindringlich und kräftig werden die Auferstehung und das jüngste Gericht, in glühenden Farben die Höllenqualen dargestellt. Der Dichter weiß, wie er seine Hörer packt und ergreift. Kriegerischer Sinn, Kampf und Sieg, altgermanisches Denken und Fühlen durchweht das Ganze. Aber unvermerkt und leise zieht er den heidnischen Sinn der Hörer hinüber zu dem, der am Kreuz für sie gestorben ist. Ganz dasselbe will der sächsische Verfasser des **Heliand,** ein Geistlicher, dem Ludwig der Fromme etwa um 830 den Auftrag gab, das Alte und Neue Testament in dichterischer Form zu verdeutschen, um den Sachsen das Christentum näher zu bringen, und sie zu christianisieren. Der Dichter aber germanisierte die Juden des Neuen Testaments.

Jesus ist der machtvolle Herrscher, der germanische Volkskönig, abstammend von Davidsburg und Mariens altem Ahnenhaus, der Herr der Völker, der heilige Vogt. Die Hochzeit zu Kana wird in dem Saal der Herrlichkeit gefeiert, d. h. in der „hölzernen Halle mit dem Hochsitze des Hausherrn" in der Mitte. Der Himmel ist die Gottesaue oder des Vaters Heimgarten; die Engel sind die all-

waltenden Himmelsboten. Der Tod ist die altgermanische Norne Wurd, das Feuer des jüngsten Gerichts das Mudspil. Pilatus ist der Herzog, der Herrenbote der Römerburg, Josef ein Adelmann, Maria und Martha Freifrauen, Johannes der Täufer Erbwart des Gotteshelden, Amtmann Gottes. Die Jünger sind die tapfern und treuen Degen, Dienst- und Edelmänner des Schirmherrn des Reiches. Von tapferen Taten ist freilich nur e i n e zu berichten, aber bei ihr verweilt der Dichter mit offenbarer Freude: „Des Mannes schwerster Schmerz ist, wenn er lassen muß seinen guten Herrn." Deshalb wird der Verrat des Herrn, der nach deutschem Gefühl abscheulich war, durch Schicksals- und Prophetenbestimmung entschuldigt. Was germanischer Anschauung widerspricht, wird verschwiegen oder geändert. So darf Christus nicht auf einem Esel in Jerusalem einziehen, er darf Gott nicht bitten, den Kelch an ihm vorübergehen zu lassen, auch nicht von seinen Jüngern verlangen, die rechte Backe dem darzureichen, der die linke geschlagen hat. Nur die Juden, nicht die Heiden treffen die Vorwürfe des Dichters. Von den Gleichnissen fehlen die vom barmherzigen Samariter, vom verlorenen Sohn und vom Schalksknecht, offenbar weil in ihnen dem germanischen Empfinden zu viel zugemutet wird. Dagegen wird über die Bibel hinaus die Verwerflichkeit von Fehde und Blutschuld, Geiz und Habsucht betont und besonders scharf hervorgehoben, daß man Verbrechen auch nicht im Interesse der Sippe begehen darf. Mit dem Verhältnis der Mannen zum Herrn schien dem Dichter das Wort Christi zu Petrus: „Hebe dich weg von mir, Satanas", nicht vereinbar. Die Mannestreue wird überall hervorgehoben, auch da, wo die Vorlage nichts davon weiß, wie im Missionswerk und der Verbreitung der reinen Lehre Christi. Neben dieser Tendenz zeigt sich das Bestreben, für das Papsttum einzutreten. Nicht allen Jüngern, sondern nur Petrus wird die Versöhnlichkeit und die Vergebung der Sünden zur Pflicht gemacht, weil der Herr ihn zu hoher Gewalt und Macht emporgehoben hat. Besonders charakteristisch sind die der Bibel hinzugefügten Worte des Herrn zu Petrus: „Nach mir regieren sollst du mir das Christenreich."

Das Unmögliche konnte freilich der Dichter nicht. Zwischen christlicher Demut und germanischer Heldenhaftigkeit klafft eine unüberbrückbare Kluft, aber dafür entschädigt er uns durch sein wahres Heimatsgefühl, naives Empfinden und seine treuherzige Darstellung. Kaum läßt sich ein größerer Gegensatz denken, als der zwischen dem Helianddichter und dem Verfasser der fränkischen E v a n g e l i e n h a r m o n i e, dem Mönche **Otfried**, der sein in fünf Bücher geteiltes Werk etwa um 868 im Benediktiner-

kloster zu Weißenburg nach langer, mühseliger Arbeit vollendete und es dem Könige Ludwig dem Deutschen widmete. Jener war ein Volksdichter, Otfried ein Kunstdichter und gelehrter Theolog. Beide haben denselben Stoff und dieselben Quellen. Aber was der Sachse aus freiem Empfinden für wahre Poesie wegließ, gerade das war für Otfried die Hauptsache: die abstrakte Lehre. Wenn der Helianddichter voller Liebe für deutsches Wesen und Denken und mit seiner reichen Phantasie eine Brücke zu bauen sucht zwischen eigenem und fremdem Empfinden, stellt der gelehrte Mönch nüchtern und prosaisch, oft unbeholfen und redselig alles so dar, wie es die Quelle bietet. Er will nicht aufbauen, sondern einreißen; die alte Dichtung, die ihm ein Ärgernis ist, will er vernichten und durch sein Werk ersetzen. Und nicht einmal die alte Form der deutschen Dichtung soll bleiben. Otfried führt in die deutsche Literatur den Reim ein, den er den lateinisch-kirchlichen Hymnen entnahm. Anstatt durch den Stabreim verbindet er die beiden Hälften der Verse durch den Endreim. Und hierin, in der Form, nicht in dem dichterischen Wert liegt die Bedeutung der Otfriedschen Evangelienharmonie für uns. Seitdem ist für alle Zeiten der Reimvers die Form der deutschen Dichtung. Eins ist erfreulich an der Übersetzung, die sich nur selten zu höherem Fluge erhebt. Der Stolz des Dichters, ein Franke zu sein.

Dasselbe stolze Nationalgefühl und dieselbe Frömmigkeit atmet das **Ludwigslied,** das ein Geistlicher zwischen August 881 und 882 auf den Sieg des achtzehnjährigen Königs Ludwig III. über die Normanen bei Saucourt (3. August 881) in rheinfränkischem Dialekt gedichtet hat. Gott ist Anfang und Ende der ganzen Dichtung. Er hat den verwaisten Jüngling selbst auferzogen und ruft nun die heidnischen Männer über das Meer, um seine Franken zu versuchen. Im Augenblick der höchsten Gefahr entbietet er in eigner Person den jungen Helden: „Ludwig, mein König, hilf meinen Leuten, Normannen haben sie hart bezwungen." Und Ludwig folgt dem Gebote: Unter dem Gesang des Kyrie eleison stürzt er sich an der Spitze seines Heeres auf die Feinde.

Sang was gisungan, wîg was bigunnan,
Bluot skein in wangôn

Herrlicher Sieg ist der Lohn.

In gedrungener Kürze Schlag auf Schlag, fast dramatisch stürmt alles vorwärts; auch in den Gesprächen kaum ein Wort entbehrlich; alles wird lebendig und anschaulich geschildert.

In der Zeit der Ottonen herrschte in Deutschland lateinische Sprache und Dichtung. Die deutsche Sprache wird von den Geist-

lichen und Gebildeten verachtet. Wollte man einen deutschen Stoff vor der Vergessenheit bewahren, so gab man ihm das fremde Gewand. Nur die lateinischen Dichtungen, in denen trotz der fremden Sprache deutsche Sage oder deutsches Leben und Empfinden zum Ausdruck kommt, bedürfen hier einer Erwähnung; das schöne Gedicht aus deutscher Heldensage Waltharius manu fortis von **Ekkehard** I. aus St. Gallen (920), das allen Deutschen durch Scheffels Übertragung wohl bekannt ist, und der erste Roman auf deutschem Boden, der in lateinischen gereimten Hexametern um 1030 in Tegernsee gedichtete Ruodlieb.

Auch von der deutschen Prosa wäre wohl nichts zu berichten, hätte ihr nicht in dem Kloster St. Gallen **Notker Labeo** Schutz und Pflege angedeihen lassen, der deshalb auch den Namen **Teutonicus** erhielt († 1022). Er ist der erste wirkliche Übersetzer und der erste deutsche Grammatiker.

Der Renaissance des klassischen Altertums unter den Ottonen wird im 11. Jahrhundert ein jähes Ende bereitet. Das geistige Leben ist auf seinem Tiefstande. Nicht nur die deutsche Dichtung schweigt, selbst das Studium der antiken Klassiker wird als Sünde angesehen. Denn alle weltliche Dichtung ist dieser Zeit ein Ärgernis. Die vom Kloster Cluny ausgehende asketische Richtung nahm die Geistlichkeit völlig gefangen und durch sie auch die Laien. Für die wahre Sittlichkeit, das Gute aus Liebe zum Guten zu tun, war dieses Geschlecht nicht reif. Seine Erzieher glaubten durch grobsinnliche Mittel, durch den steten Hinweis auf Belohnung und Bestrafung im Jenseits wirken zu müssen. Niemals ist mehr gegen die Sünde geeifert worden, niemals hat äußerliche Frömmigkeit die Menschen so beherrscht, wie in dieser Zeit der Kreuzzüge, und doch war kaum jemals eine größere Angst vor dem Tode und den Schrecken der Hölle vorhanden. Dies ist fast das einzige Thema der Literatur dieser Zeit. Die Dichter wußten wohl einen Weg zu den Herzen ihrer Leser zu finden. Sie wirkten durch sinnliche Ausmalung der Himmelsfreuden, und sie schreckten ab durch raffinierteste Schilderung der Höllenstrafen. Sie malten den Teufel, aber die Wollust dazu. Schon der Titel des ältesten, in allemannischem Dialekt geschriebenen Gedichtes aus dieser Zeit: Memento mori, deutet auf diese Tendenz hin. Sie tritt ebenso hervor in **Hartmanns** Rede vom heiligen Glauben; aber am klarsten und würdigsten in **Heinrich von Melks** Gedicht: Von des todes gehügede, d. h. Von der Erinnerung an den Tod und Vom Pfaffenleben. Der Dichter schwingt die Geißel über die Verderbnis seiner Zeit und über alle Stände; er schreckt nicht vor dem Häßlichsten zurück und wirkt durch die gräu-

lichsten Kontraste. Die üppige junge Frau stellt er neben den toten Gatten; er zeigt ihr dessen entstelltes Antlitz, die starre Zunge, die schlaff herunterhängenden Arme, den aufgeblähten Leib; den blühenden Sohn bringt er an die verwesende, schon von den Würmern angefressene Leiche des Vaters. Der Dichter tritt selbst an die Stelle des Toten und schildert in glühenden Farben die Qualen der Hölle und die noch quälendere Reue. Und so sehr beherrscht „die Frage nach unserem zweiten Vaterland" das ganze Jahrhundert, daß sie selbst von fernliegenden Stoffen sich nicht lösen kann. Beliebt war die Darstellung der Weltgeschichte von der Erschaffung des Menschen bis zur Erlösung, wie sie im Liede Ezzos aus Bamberg niedergeschrieben ist „zu dem Wille die Weise erfand", und wie sie im Annolied, einem Preisgedicht auf den Erzbischof Anno von Köln bis auf die Zeit des Verfassers geführt wird.

Von poetischen Bearbeitungen der Bibel ist die Wiener Genesis und die Exodus zu nennen; auch übersetzte der Abt **Williram von Ebersberg** das Hohelied nebst Paraphrasen. „Kein anderes Werk jener Zeit ist uns in so vielen Abschriften erhalten"; sehr bezeichnend für das Jahrhundert. Es war erfreulich, unter dem Deckmantel der Frömmigkeit und der mystisch-allegorischen Deutung auf Christus und die Kirche die Glut dieses sinnlichsten Liebesgedichtes genießen zu dürfen. Der damals beginnende Marienkultus hängt auf das engste damit zusammen. Zauberhaft wirkte auf die Gemüter in der Gestalt der Jungfrau Maria die Vereinigung dessen, was die Natur versagt, der Mutterliebe und der holdesten Jungfräulichkeit. Die erste deutsche Dichterin **Frau Ava** entwarf um die Wende des Jahrhunderts in dem Gedicht Vom Leben Jesu ein Bild der heiligen Jungfrau, dem es an warmen Tönen nicht fehlt. Ihr folgten **Priester Wernhers** Drei Lieder von der heiligen Magd (1172), der die Himmelskönigin mit allen irdischen Reizen ausschmückt und eindringlich zu ihrer Verehrung aufruft.

II.

Mittelhochdeutsche Zeit.

Mit dem Gedichte des Priesters Wernher stehen wir bereits tief im 12. Jahrhundert, der Zeit, in der die mittelhochdeutsche Periode unserer Literatur beginnt. Als Vorbote der großen mittelhochdeutschen Kunstepen können wir die Bearbeitung weltlicher Stoffe durch geistliche Dichter bezeichnen, die uns aus dem 12. Jahrhundert erhalten sind. Um 1140 etwa ist die **Kaiserchronik** geschrieben, eine Geschichte der römischen Könige und Kaiser von Romulus bis zu Konrad III. Die Darstellung ist getragen von christlich-klerikaler Tendenz, aber umrankt von rührenden Bildern unschuldig duldender Frauen und tapferer Mannestreue. Wie sehr der durch die Kreuzzüge eröffnete Orient die Gemüter beschäftigte, zeigt das Alexanderlied des **Pfaffen Lamprecht** um die erste Hälfte des Jahrhunderts, eine Schilderung der Taten Alexanders des Großen nach einer französischen Quelle. Eine fast staunenswerte Phantasie weiß sich hier nicht genug zu tun in der Schilderung der Wunder des Orients. Der Dichter hat uns auch das reizende Märchen von den Mädchen in den Blumen aufbewahrt. Ebenfalls einer französischen Quelle folgt der Dichter des Rolandsliedes **Pfaffe Konrad**. Er schildert den Überfall Rolands, des Paladinen Karls des Großen, durch die Mauren im Tal zu Roncesvalles und Rolands Heldentod. Die alten Helden erwachen zu neuem Leben, aber es sind ritterliche Kreuzfahrer geworden. Ergreifende Bilder alter Mannestreue und Tapferkeit; doch über allem schwebt das Kreuz und das Ziel ist die Märtyrerkrone.

Ganz im Gegensatze zu diesen geistlichen Dichtern ist es den Spielleuten, den Vorboten der großen mittelhochdeutschen epischen Volksdichter, nicht um die Kirche und nicht um das Seelenheil zu tun. Sie wollen erzählen und ergötzen. Ursprünglich Dichter an Fürstenhöfen sind sie allmählich zu fahrenden Sängern herabgesunken, die überall, wo sich Gelegenheit bot, mit ihren phantastischen, drastischen und komischen Erzählungen das Volk belustigten. Meist schmückten sie alte Stoffe aus mit fabelhaften Schilderungen, ungeheuren Übertreibungen, derber Komik, lasziven Scherzen, wohlbewandert in dem, was ihren Hörern behagte. Sie kümmern sich nicht um Wirklichkeit und Wahrscheinlichkeit. Diese

Poeten bindet keine Zeit. Ihre Stoffe wiederholen sich; es sind meist Entführungen oder Wiedergewinnung geraubter Frauen und Brautwerbungen, wobei Wundertaten von Riesen, redende Tiere, Zauberringe und Zaubertränke wie etwas Alltägliches behandelt werden. Solche Dichtungen sind Orendel, Oswald, Salman und Morolf; höher stehen die beiden Spielmannsepen **König Rother** und **Herzog Ernst.** König Rother von Bari in Apulien hat von der „wonniglichen Jungfrau", der Tochter des Königs in Konstantinopel gehört, „die hervorleuchtet vor anderen Frauen, wie der Goldfaden aus der Seide", und will sie gern zu seiner Gemahlin machen. Ritter Lupold und viele reiche Grafen und Ritter machen sich auf den Weg zur Brautwerbung. Aber der König ist ein sehr stolzer Herr und läßt jeden, der es wagt, um seine Tochter zu freien, in den Kerker werfen. So geht es auch diesen Brautwerbern. Ein Jahr lang wartet Rother auf ihre Rückkehr, dann macht er sich selbst auf unter dem Namen Dietrich, eines von Rother vertriebenen Helden, mit vielen Recken und einer Schar Riesen an den Hof des Königs. Von seiner Schönheit und Tapferkeit hört auch des Königs Töchterlein. Von Neugierde getrieben läßt sie Dietrich durch eine getreue Dienerin zu sich entbieten. Der kluge Held weigert sich zuerst, als fürchte er des Königs Zorn und sendet ihr zum Gegengruß einen goldenen und einen silbernen Schuh, aber beide für einen Fuß. So muß er denn selbst erscheinen, um den Schuh anzupassen, und nun folgt eine liebliche Szene, die mit den Worten des Königs schließt: „So stelle ich denn all meine Dinge auf Gottes Gnade und die deine. Wohlan, deine Füße stehen in Rothers Schoß." Bevor er scheidet, bittet Rother, seine Getreuen sehen zu dürfen, die schon so lange im Kerker schmachten. Abgezehrt und fast verhungert, kaum ihrer Glieder mehr mächtig, treten die Treuen hervor aus langer Kerkernacht. Wie sie nun beim Mahle sitzen und ihr Leid zum Teil vergessen, da nimmt König Rother seine Harfe und geht leise hinter einen Vorhang und spielt die alte Liederweise, die er ihnen einst beim Abschied gesungen hat. Als sie den Klang hören, da sinkt dem, der trinken will, der Becher auf den Tisch, so daß der Wein überfließt, und wer sich Brot abschneiden will, dem entgleitet das Messer; fast verlieren sie vor Freude die Besinnung. Lupold aber und Graf Erwin springen über den Tisch und heißen den Sänger freudig willkommen und küssen ihn. Mit Hilfe seiner Riesen nimmt Rother den andrängenden Feind des Königs, einen Heidenkönig, gefangen und überwindet dessen Heer. Mit der Nachricht vom Sieg an die Königin betraut, benutzt er den günstigen Augenblick und entflieht mit der Geliebten. Vom Schiffe aus ruft Rother nach dem Ufer zurück: „Frau Königin

gehabt Euch wohl. Sagt Eurem Gemahl, daß seine Tochter mit Rother übers Meer gefahren sei. Und die schöne Jungfrau ruft dazu: Lebt wohl, liebe Mutter." Diese aber und ihre Frauen gehen lachend in den Palast zurück.

Das ist nur die eine Hälfte der Erzählung, aber die andere enttäuscht durch matte Darstellung und lästige Wiederholung. Durch einen Spielmann wird die junge Königin dem Gatten entführt und in die Heimat zurückgebracht. Rother muß nochmals mit einem großen Heere ausziehn, um sich durch Tapferkeit und List seine Gattin wieder zu erobern.

Ein Märchenbuch voll unglaublichster Wunder und Fabeln ist das Gedicht von **Herzog Ernst.** Ernst von Bayern (eigentlich von Schwaben) wird bei seinem Stiefvater, dem Kaiser Otto, wenn auch zu Unrecht, beschuldigt, ihm nach dem Leben zu trachten. Deshalb muß er Deutschland verlassen und unternimmt mit seinem Freunde Wetzel oder Wernher von Kiburg die Fahrt nach Jerusalem. Hierbei erlebt er die wundersamsten Abenteuer und lernt die sonderbarsten Völker kennen: Leute mit Kranichköpfen und -hälsen, andere mit einem Auge, das sie über der Nase haben; die Schattenfüßler oder Einbeinige, die nur einen Fuß haben, mit dem sie sich wie mit einem Schirm gegen die Sonnenstrahlen decken, die Langohren, deren Ohren bis auf die Erde hängen, nicht zu reden von den Mohren, Zwergen und Riesen. Überall schlagen die tapferen Freunde sich durch, und endlich kommt es zur Versöhnung des Kaisers mit Herzog Ernst.

Das Volksepos.

Es sind nicht gewaltige, unser Gemüt erschütternde Stoffe, die sich von der Poesie der Spielleute erhalten haben, aber einen großen poetischen Schatz haben sie uns durch die Jahrhunderte bewahrt, unsere Heldensage. Im 13. Jahrhundert wurden die Spielleute wieder vornehme Sänger, die an Fürstenhöfen ihre Lieder erschallen ließen. Ist doch der spilmann und fidelaere Volker „ein edler Herr, dem viele Recken untertan sind". Einem solchen vornehmen Sänger, dessen Name unbekannt ist, oder mehreren Sängern verdanken wir das Epos: das **Nibelungenlied.**

Brunhild ist eine jener Schildmädchen und Schlachtenjungfrauen, von denen uns die Römer berichten. Sie hat ihr Leben dem Kampfe gewidmet, will von Mannes Minne nichts wissen und nur dem folgen, der sie im Kampfe besiegt. Zu ihr kommt Siegfried, der Held, dessen Ruhm bis zu ihrem einsamen Sitz im hohen Norden gedrungen ist. Dieser Ruf von seinen Helden-

taten, wie der Tötung des Drachen, des Behüters eines unermeßlichen Schatzes, und seine herrliche Gestalt gewinnen ihr Herz. Brunhild und Siegfried verloben sich. Dann zieht Siegfried fort zu neuen Taten.

An den Rhein knüpft dann die sich weiter entwickelnde Sage an und zieht geschichtliche Ereignisse gestaltend oder umgestaltend in ihren Kreis. Im 4. Jahrhundert hatten sich am Oberrhein die Burgunder, deren Königsgeschlecht in dem Liede Nibelungen genannt wird, festgesetzt. Ihr König hieß Gunther, seine Schwester Kriemhild. Siegfried, der Bezwinger Brunhildens, erscheint an ihrem Hofe und wirbt um Kriemhild. Um den Preis der Erwerbung Brunhildens für Gunther erhält er die Geliebte, und Brunhilde wird mit seiner Hilfe Gunthers Gattin. Die von Siegfried Verschmähte treibt Gunther zur Ermordung des treulosen Helden an und geht dann selbst in den Tod. Die Burgunder sind im Besitze des Schatzes. Im Jahre 437 wird das Burgunderreich durch die Hunnen zerstört. Die Sage bemächtigt sich dieses Ereignisses, macht Attila zum Besieger der Burgunder und erfindet auch das Motiv: den Erwerb des Nibelungenschatzes. Etwa zwanzig Jahre später durchdringt die Welt die Kunde, daß Attila plötzlich an der Seite seiner jungen Gemahlin, einer Germanin namens Hildico, gestorben sei. Die geschäftige Sage deutet das in ihrer Weise. Hildico hat Attila ermordet, und da Hildico eine Deminutivform des Namens Kriemhild ist, so war es nur ein Schritt bis zu der Überlieferung: Hildico war die Schwester der Burgunder und hat Attila ermordet, um den Mord der Brüder zu rächen. In dieser Gestalt wandert die Sage nach Skandinavien. Die nordischen Dichter knüpfen diesen rein menschlichen, auf geschichtlichen Ereignissen beruhenden Stoff an ihre Götter an und erheben ihn in das Gebiet des Übersinnlichen. Das Eingreifen der Götter und besonders Odins oder Wodans, der Walkürencharakter Brunhildens, die Erweckung der von der Waberlohe umglühten Walküre, der Zaubertrank und der an dem Rheingold haftende Fluch, das sind alles Erfindungen der nordischen Dichter und der deutschen Sage ganz fremd. In Deutschland nimmt sie eine wesentlich andere Form an. Einmal mündet sie in das weite Gebiet der Dietrichsage. Theoderich der Große, Dietrich von Bern genannt, der Gotenkönig und Eroberer Italiens, beschäftigte die Phantasie der germanischen Welt so sehr, daß er der Nationalheld wurde und alles in seine Bahnen zwang. Daher wird ihm, der im Exil bei Attila lebt, die letzte Entscheidung übertragen. Er ist es, der Hagen und Gunther gefangen an Kriemhild ausliefert. Doch weit merkwürdiger ist es, wie die Sage Kriemhilds Rache umgestaltet. Die Ermordung

der Burgunder wurde zwar beibehalten, auch die Vermählung Etzels und Kriemhildes; aber aus der Ermordung des zweiten Gatten aus Rache für die ermordeten Brüder wird die Rache an den Brüdern für den ermordeten ersten Gatten Siegfried. Die Brüder werden nicht durch den Hunnenkönig, sondern durch die eigene Schwester getötet.

Die scheinbar altheidnischen Vorstellungen im Nibelungenliede, wie die von den Zwergen, Wassergeistern und der unsichtbar machenden Tarnkappe, sind Märchenmotive, die dem allgemeinen Volksglauben entstammen. Dahin gehört auch das Versenken des Schatzes in den Rhein durch Hagen. Das erscheint unverständlich, weil dem Schatz in der ganzen Dichtung der höchste Wert beigemessen wird. Siegfried erwirbt ihn und schenkt ihn seiner Gattin als Morgengabe. Nur weil er Kriemhild von Hagen geraubt wird, entschließt diese sich, Etzels Gattin zu werden. Beim Erscheinen der Burgunder an Etzels Hof ist Kriemhilds erste Frage, wo der Schatz verborgen sei, und es ist ihre letzte an Hagen vor dessen Tod. Weil Hagen das nicht verraten will, solange Gunther lebt, schlägt Kriemhild selbst dem eigenen Bruder das Haupt ab. Wenn trotz seiner hohen Bedeutung der Schatz, der gar nicht dem Rhein entnommen war, sondern in einem hohen Berg gelegen hatte, in den Rhein versenkt wird, so muß ein alter Volksglaube vorliegen. Auch spätere Geschlechter glaubten an den Ufern des Rheins Körner von Gold zu sehen. Vielleicht geht auch der Fluch, der sich in der nordischen Gestalt der Dichtung an den Besitz des Goldes knüpft, auf eine allgemein germanische Anschauung zurück, wenn sich auch in den deutschen Überlieferungen nur eine einzige Andeutung darüber findet: Das Gold gehört dem Totenreich an. Wer es besitzt, ist dem Tode verfallen. Ein großer Gedanke eines Volkes, das noch in seiner Kindheit lebte. Mit dem Versenken des Goldes hat der Fluch ein Ende.

Von den altheidnischen Vorstellungen, die man im Nibelungenliede gesucht hat, bleibt wenig übrig. Der höfische Dichter des 13. Jahrhunderts wollte selbstverständlich Christen darstellen. Aber dieses Christentum ist nur äußerer Firnis. Diese Menschen sind keine Christen und Hagen, der das unschuldige Kind seiner Feindin ermordet und an dem Blut der Gefallenen seinen Durst löscht, und Kriemhild, die dem eigenen Bruder den Kopf abschlägt, sie sind überhaupt keine Menschen mehr. Und doch entbehren die grausigen Gestalten nicht der Größe. Um das zu verstehen, muß man in die germanische Vorzeit zurückgehen. Den Schlüssel gibt uns wieder der geistreiche Römer Tacitus, der tief in der Menschen Herzen zu schauen verstand. Zuerst rühmt er die

Mannestreue der Germanen: „Sobald die Schlacht beginnt, ist es schmählich für den Gefolgsherrn, sich an Tapferkeit übertreffen zu lassen, für die Mannen, der Tapferkeit des Herrn nicht gleichzukommen. Nun vollends gar den Herrn zu überleben und der Schlacht auszuweichen, das ist eine Schande für das ganze Leben und ein unauslöschlicher Makel. Ihn zu verteidigen, ihn im Auge zu behalten, die eigenen Heldentaten seiner Tapferkeit zuzuschreiben, das ist die erste Mannespflicht. Der Gefolgsherr kämpft um den Sieg, die Mannen für den Herrn."

Bei diesen Worten steigen vor unserm Auge die Helden und Mannen des Nibelungenliedes empor. Alle Burgunder gehen ohne Zagen für ihren Herrn in den Tod. Rüdeger opfert seine Freunde und Verwandten der Treue gegen seine Königin. Hagen kämpft bis zum letzten Atemzuge für seinen Herrn, und dieser stirbt lieber selbst, als daß er seinen Gefolgsmann auslieferte. Aber damit ist das eigentlich Charakteristische noch nicht gesagt. An der Stelle, wo Tacitus, der große Lobredner der Germanen, von ihren Fehlern spricht, erzählt er uns: „Sie huldigen ... dem Spiel so leidenschaftlich, daß sie zuletzt sogar, wenn schon alles verloren ist ..., ihre Freiheit und ihre Person einsetzen. Der Verlierende stellt sich gutwillig als Sklave; selbst wenn er jünger und stärker ist als der Sieger, er läßt sich binden und verkaufen; eine solche Hartnäckigkeit zeigen sie in einer verwerflichen Sache! Ipsi fidem vocant — sie selbst nennen das Treue." Das ist der Kern, das eigentlich Charakteristische der Helden des Nibelungenliedes. Ein bis zur Raserei gehender Trotz, ein bis zum Wahnsinn sich steigerndes Festhalten an dem, was sie einmal beschlossen haben oder als Gebot der Ehre halten. Kriemhilds berechtigtes Rachegefühl wird zu einem einzigen ihr Sinnen und Trachten beherrschenden Gedanken. Sie vergißt ihr Kind, sie gibt die geliebte Heimat auf; sie heiratet einen ungeliebten Mann, sie treibt Hunderte von Männern in den Tod, sie erschlägt den eigenen Bruder und ermordet den wehrlosen Feind, sie wird aus einer zarten, lieblichen Jungfrau in grausiger Steigerung zur blutgierigen Megäre — nur weil sie Rache geschworen hat für Siegfrieds Tod. Und nicht anders ihr gewaltiger Gegner Hagen. Er hat, um seine Königin zu rächen, Siegfried getötet und sich Kriemhild für immer zur Feindin gemacht. Nun ist sein Sinnen und Trachten allein darauf gerichtet, die Feindin zu reizen und immer im Kampfe der Angreifende zu sein. Mit unbeugsamem Trotz und einer bis zu grausamer Blutgier sich steigernder Hartnäckigkeit verwundet und reizt er die Feindin. Er verhöhnt sie bei der Leiche des Gatten, raubt ihr den Nibelungenschatz, tötet ihr den Sohn; von dem Eintritt in die Etzelburg an verspottet er sie bis

kurz vor seinem Tode, obgleich er weiß, daß dieser Spott seinen Untergang herbeiführt. Ipse fidem vocat. Wer solche tragische Gestalten vor uns lebendig erschaffen kann, das ist ein wirklicher Dichter, wenn ihm auch die Sage das beste dazu an die Hand gab; und derselbe Mann versteht es auch, ganz abgesehen von der herrlichen Lichtgestalt Siegfrieds, freundlichere Charaktere zu entwerfen, wie den edlen hochgesinnten Markgrafen Rüdeger von Bechlaren, der, vor eine furchtbare Wahl gestellt, wie er auch wählt, das hohe Gebot der Treue verletzen und so seine Ehre verlieren muß, den liebenswürdigen jüngsten Nibelungensproß Giselher, von dessen „güete all diu burc voll" ist und die liebliche Tochter des edlen Markgrafen, Giselhers Braut. Nicht minder groß zeigt sich der Dichter in der kunstvollen Einheit des Ganzen, das zwei gewaltige Handlungen miteinander verbindet und sie in einem echt dramatischen Aufbau und einer wundervollen Steigerung bis zur Katastrophe, dem Höchsten, was der Dichter geschaffen hat, emporführt. Aber des Dichters Kraft ist sehr ungleich. Neben dem Großen findet sich auch manches Kleine und Kleinliche. Häufige Wiederholungen und mangelhafte Motivierungen lähmen das Interesse. Von den großen Kunstmitteln Homers weiß unser Dichter nichts, und gegenüber der Schönheit atmenden und formvollendeten Sprache des großen Griechen ist Form und Stil des deutschen Dichters kunstlos und oft ungefügig. Aber man tut auch Unrecht, das Nibelungenlied eine deutsche Ilias zu nennen. Man denke nur an die Kulturstufe Homers und an die unserer Vorfahren im Mittelalter, um das Schiefe jener noch immer beliebten Vergleichung einzusehen.

An die Nordsee führt uns das zweite, erst um das Jahr 1815 in Wien aufgefundene große mittelhochdeutsche Volksepos **Gudrun**, das Urbild weiblicher Treue. Der Dichter holt weit aus in seiner Erzählung und führt uns zwei Generationen zurück. Seine Motive sind der Spielmannspoesie entnommen: Von Greifen entführte und wunderbar gerettete Königskinder, kühne Brautwerbung und noch kühnere Entführung. Held Horand gewinnt durch seinen Gesang das Herz Hildens, der Tochter König Hagens von Irland, für seinen Herrn Hettel, König von Dänemark. So schön sang Horand, „daß Kranke und Gesunde, Greise und Kinder den Wunderklängen zuhörten; ja selbst die Tiere im Walde ließen die frischen Kräuter stehen, die Würmer im Grase hörten auf zu kriechen, die Fische im kühlen Wasser schwammen nicht mehr; alles hielt still wie festgebannt und lauschte dem Lied des holden Sängers". Hilde flieht mit dem Brautwerber nach Dänemark, der Vater setzt den Flüchtlingen nach, es kommt zum furchtbaren Kampfe; aber wir ahnen schon, daß alles ein fröhliches Ende nehmen wird. Der

grimme Hagen kann der ritterlichen Liebenswürdigkeit seines Schwiegersohnes und der liebevollen reuigen Bitte der Tochter nicht widerstehen. „Hätte ich", ruft der Versöhnte aus, „noch mehrere Töchter, ich schickte sie alle nach Hegelingenland".

Hettel und Hilde werden zwei Kinder geschenkt, Gudrun und Ortwin. Gudrun erblüht zu einer schönen und stolzen Jungfrau, und viele Könige und Helden stellen sich als Freier ein, so Siegfried von Morland, Hartmut, Sohn des Königs Ludwig von Normannenland, und Herwig, der König von Seeland, aber alle werden zurückgewiesen. Doch Herwig antwortet darauf mit Krieg und erobert sich durch seine Heldentaten das Herz der stolzen Gudrun, so daß sie Frieden stiftet und sich mit Herwig verlobt. Auch Hartmut beruhigt sich nicht bei dem ablehnenden Bescheid. Während der Abwesenheit Hettels und Herwigs fällt er in das Land ein und raubt Gudrun. Gudruns Vater und ihr Bräutigam holen den Flüchtigen ein, und in der Schlacht auf dem Wülpensande wird Hettel erschlagen. Den Normannen gelingt es, ihre Beute in Sicherheit zu bringen, und die wenigen übrig gebliebenen Dänen kehren traurig in die Heimat zurück. Viele Jahre müssen sie auf die Rache warten, bis wieder junge Mannschaft herangewachsen ist. Das war eine Zeit schwerer Leiden für die arme Gudrun; es kostet sie freilich nur ein Wort — und sie ist Königin der Normannen. Aber sie weist alle Werbungen und Bitten Hartmuts ab und hält ihrem Verlobten die Treue. Da ergrimmt die Mutter Hartmuts, die böse Gerlinde, und spricht zu Gudrun: „Willst du dir's nicht besser bedenken, so sollst du mir mit deinen Haaren den Staub von Schemel und Tische fegen, dazu meine Kemenate dreimal des Tages hübsch sauber kehren und dreimal darin das Feuer zünden". Gudrun spricht nun: „Das will ich alles tun, ehe ich einen anderen minne als meinen trauten Mann." Gerlinde aber ersinnt neue Qualen und Schmach, um Gudruns starren Sinn zu brechen. Sie befiehlt ihr, die Gewänder der Frauen jeden Morgen ans Meer zu tragen und zu waschen. Das tut die edle Königstochter ohne Murren und ohne Klagen viele Zeit durch im Sommer und im Winter. „Ich wollte nur, so sprach sie, „ihr tätet mir noch mehr zuleide." Einstmals als Gudrun und ihre treue Freundin Hildeburg wieder am Meeresstrande waschen, kommt ein Vogel an den Strand geschwommen, der mit menschlicher Stimme begabt war. Es ist ein von Gott gesandter Bote, der die Nachricht von der nahenden Hilfe bringt. Und am nächsten Tage erscheint Gudruns Bruder Ortwin und Herwig, die ihre Heeresmacht in der Nähe verborgen halten. Es ist ein köstliches Wiedersehen. Lange halten sich die treuen Verlobten innig umschlungen und weinen und lachen vor Schmerz und Glück. Am liebsten hätte Herwig seine

Braut sogleich mit sich in die Heimat genommen. Aber Ortwins edler Sinn tritt dem entgegen. „Eher ließe ich mich", so spricht er, „mit Schwertern zerhauen, als daß ich meinen Feinden so feige das stähle, was sie mir in grimmem Sturm genommen haben."

So erscheint denn am andern Morgen das Dänenheer vor der Normannenburg. Und nun beginnt ein furchtbares Strafgericht. Herwig tötet den König Ludwig. Der grausenerregende Held Wate rast wie ein Dämon und schont nicht Frauen noch Kinder. Den Hartmut kann die edle Gudrun vor seiner Wut schützen, selbst Gerlinde, ihrer Peinigerin, will sie durch eine Lüge das Leben retten, aber Wates scharfes Auge erspäht sie; er ergreift sie bei den Haaren und schlägt ihr das Haupt ab. Nach diesem grausigen Morden fahren die Sieger mit den gefangenen Besiegten in die Heimat zurück. Nun ist es der edlen Gudrun schöne Aufgabe, nach so vielem Leid und Haß Glück und Liebe zu stiften. Ihrem stillen Wirken gelingt die Versöhnung, und als sie Hochzeit mit Herwig hält, haben sich noch zwei Paare glücklich gefunden: Hartmut und Hildeburg und Ortwin und Ortrun, die Schwester Hartmuts. „Als nun ein jeder bei seinem trauten Ehegemahl stand, sprach Frau Hilde: „Nun will ich, daß unser alter Haß vergessen sei und alles immerdar in Frieden bleibe."

Während im Nibelungenlied alles Unglück und Verderben durch eine Frau geschieht, kommt in unserem Liede von Gudrun alles Gute und alles Glück. Wenn dort Haß und Leidenschaft sich bis zu grausiger Höhe steigern, bleiben hier die Menschen im Rahmen guter Menschlichkeit und nur Wate ragt neben der Teufelin Gerlinde aus grauer blutiger Vorzeit heraus. Unser Dichter hat nichts Großes, Gewaltiges zu schildern, aber er entschädigt dafür durch eine fleißige Kleinmalerei, durch reiche Ausstattung der Charaktere, durch fein erfundene liebenswürdige Züge. Die Heldin Gudrun entbehrt bei ihren vielen edlen Eigenschaften doch nicht des germanischen Hauptcharakterzuges, des starren Trotzes in Haß und Liebe und eines Schwelgens in Dulden und Leiden; an einer Stelle scheint sie fast in ihrem Übermut und Leidenschaftlichkeit aus ihrer besonnenen Art herauszutreten, aber gerade das gibt ihrem Bilde Leben und Wirklichkeit. Auch die anderen Charaktere sind lebendig und individuell ausgestattet. Die Komposition ist einheitlich durchgeführt. Das Ganze ist zwar kein großes, aber ein fein durchdachtes und liebenswürdiges Gedicht. Mit diesen beiden Dichtungen lassen sich die übrigen erhaltenen Volksepen an künstlerischem Wert nicht vergleichen. Die meisten von ihnen gehören dem Sagenkreis des Haupthelden der deutschen Sage an, Dietrich von Bern, so: Biterolf und Dietleib, Der Rosengarten, Der Zwergen-

könig Laurin, Alpharts Tod und Die Rabenschlacht. Mehr in den Bereich der Spielmannpoesie gehören Ortnit und Wolfdietrich.

Höfisches Epos.

In eine ganz andere Welt treten wir, wenn wir uns nun zu dem ritterlichen höfischen Epos wenden, dessen Blütezeit in die Jahre 1190 bis 1220 fällt. Dort naives Empfinden, eine einfache natürliche Moral, Rauheit bis zur Roheit, trotziges Leiden und verbissener Schmerz. Haß und Liebe, fest und ohne Schwanken oft bis zur grausigen Leidenschaft sich steigernd, hartnäckiges Festhalten bis zur Selbstvernichtung, Treue bis in den Tod, und auf der anderen Seite gewandtes und höfliches Benehmen, anmutige oder gezierte Rede, ein Liebesspiel, das auf Untreue und Ehebruch sich gründet, sentimentales, wechselndes Empfinden, Verwirrung des Gefühls, schmachtendes Girren, galantes, unwürdiges Buhlen um die Gunst der Frauen. Es ist der Minne- und Frauendienst, der, wenn auch oft unter der Hülle von seelischer Empfindung, auf einen sehr reellen Lohn ausgeht: den Sold der Minne von einer verheirateten Frau. Man denke sich nur Kriemhilde, die, um dem toten Gatten die Treue zu halten, ein ganzes Volk in den Tod schickt, als sentimentale, gefällige Freundin liebegirrender galanter Ritter, und man wird den ungeheuren Gegensatz verstehen. Das deutsche Rittertum war eine Nachahmung des französischen, seine epische Poesie eine Nachahmung der französischen Dichtung.

So ist denn auch der Begründer des mittelhochdeutschen Kunstepos in einem Lande zu Hause, das in sehr nahen Beziehungen zu Frankreich stand. **Heinrich von Veldeke** stammt aus der Nähe von Mastricht. Er übertrug Virgils Aneide in deutsche Verse nicht nach dem Original, sondern nach einer französischen Bearbeitung. Diese hatte die antiken Gestalten in das Gewand der Ritter des 12. Jahrhunderts gekleidet, zum erstenmal ein glänzendes Abbild des Rittertums und des Minnedienstes gegeben und besonders dem Liebespaar Aneas und Dido und Aneas und Lavinia eine breite, im Geschmack der Zeit gehaltene Darstellung gegönnt. Großen Erfolg hatte Veldeke mit seiner Eneit gewiß auch bei dem berühmten Pfingstfest in Mainz 1184, in dem zum ersten Male die deutsche Ritterschaft sich im vollen Glanze entfaltete. Spätere Dichter preisen Veldeke als ihren Vater und Lehrer. Er trat auch in nahe Beziehung zu dem Gönner der deutschen Dichtung, Hermann von Thüringen. So ist es wohl seinem Einfluß zu verdanken, daß Hermann einen jungen Geistlichen, **Herbort von Fritzlar**, veranlaßte,

den Trojanischen Krieg von Benoit von Sainte-More, die Vorfabel der Aneis, zu übertragen. Er tat das in demselben Geist und Sinn wie Veldeke, während **Albrecht von Halberstadt**, ebenfalls auf Veranlassung des Landgrafen, Ovids Metamorphosen, aber nach dem Original und in treuerer Auffassung des Altertums, übersetzte.

Was die Zeitgenossen und Nachfolger an dem ältesten der drei großen mittelhochdeutschen Epiker **Hartmann von Aue** besonders rühmen, das ist die Form, die leicht bewegliche, anmutige, glatte Sprache und der fließende Stil. Der Ruhm eines vortrefflichen Erzählers wird ihm zu allen Zeiten bleiben. Aber große Ideen, gewaltige erschütternde Probleme sucht man vergeblich bei ihm. War er doch in der Hauptsache, wie seine Vorgänger, Übersetzer und Übertrager fremdländischer Stoffe. Wo er Gelegenheit fand, Eigenes zu geben, da zeigt er ein reines, warmes, liebenswürdiges Herz, das sich immer und immer wieder die Frage vorlegt, wie der Mensch Frieden stiften soll zwischen den zwei Seelen in seiner Brust. Aber seine Moral hat in ihrer Güte und Duldsamkeit etwas Schwächliches und Unnatürliches. Die Gestalten der ritterlichen Dichtungen tun nicht das Gute um des Guten willen, auch nicht um des Himmelslohnes willen, sondern sie handeln, wie die konventionellen Gesetze des Rittertumes es verlangen. Und dieser ritterliche Sittenkodex war in den Beziehungen der beiden Geschlechter zu einander von einer Weitherzigkeit, die unsere Verwunderung und unser Staunen hervorruft.

Hartmann von Aue, aus dessen äußerem Leben wir nur wissen, daß er Dienstmann eines Herrn von Aue in Schwaben war, 1197 am Kreuzzuge teilnahm und 1220 nicht mehr lebte, folgt in seinen Ritterepen den Dichtungen des Franzosen Chrétien von Troyes. Dieser Dichter hatte in mehreren Romanen die Artussage behandelt, eine keltische Sage, welche die Kämpfe des Königs Artus gegen die Angelsachsen und die Schotten verherrlichte. Aber aus den keltischen Helden des 6. Jahrhunderts waren in Frankreich französische Ritter geworden, und Chrétien schrieb seine Romane zur Verherrlichung des Rittertums und des Minnedienstes seiner Zeit. Artus ist bei ihm der reiche und edle König, der eine auserlesene Schar tapferer Ritter, seine Tafelrunde, um sich versammelt hat. Die Heldentaten dieser Ritter und ihre Betätigung wahrer Ritterlichkeit sind der Inhalt der Romane. Von ihnen hat Hartmann zwei übertragen, den Erec, sein erstes, und den Iwein, wenn auch vielleicht nicht sein letztes, so doch sein in der Form reifstes Werk. Der Held der Tafelrunde Erec vergißt in der Liebe zu seiner schönen Gattin Enite seine ritterlichen Pflichten und seine Waffenehre und wird

dadurch zum Gespött der anderen Ritter der Tafelrunde. In Enitens Klagen hierüber, die der Gatte in einer Nacht erlauscht, sieht Erec einen Beweis mangelnder Liebe oder gar der Untreue und beschließt ihren Wunsch zu erfüllen, aber sie selbst auf die Fahrt mitzunehmen, um ihre Treue zu erproben. Sie muß Knappendienst leisten und darf den Gatten nicht anreden. Nun beginnt die eigentliche Handlung: große und gefährliche Abenteuer, in denen Erecs Tapferkeit und Enitens standhafte, durch keine Leiden und auch nicht durch Erecs sinnlose Tyrannei zu brechende Treue verherrlicht wird, bis Erec seinen Wahn erkennt und seine Gattin um Verzeihung bittet. Das wird hübsch erzählt, und oft erfreut uns des Dichters liebenswürdiges Wesen und sein Zartgefühl; aber die Erzählung tritt doch aus dem Rahmen eines etwas matten und gewöhnlichen Liebesgedichtes nicht heraus. Weder durch große Taten noch durch große Charaktere wird unser Interesse erregt. Das treibende Motiv für Erecs Handlung entspringt mehr einer Laune als seinem Charakter.

Auch im Iwein wird dasselbe Thema angeschlagen. Wenn Erec in der Liebe zur Gattin seine Ritterpflichten vergißt, vergißt Iwein über seinen Kämpfen und Abenteuern seine Gattin Laudine. Sie sagt sich deshalb offen von ihm los, und erst nach langer Prüfungszeit wird er wieder in Gnaden aufgenommen. Aber der Hauptinhalt dreht sich um die Vorgeschichte dieser Liebe. Iwein hat in einem sehr abenteuerlichen Kampfe Laudinens Gatten erschlagen, und diese auf der Stelle den Mörder ihres Gatten geheiratet, weil das Land einen Beschützer benötigte. Der gutmütige Dichter weiß sogar hierfür eine Entschuldigung. Der von ihm selbst gestellten Frage, woher der Wankelmut der Frauen komme, gibt er die liebenswürdige Antwort: „Ez kumet von ir güete". Aber schon den Zeitgenossen war die Frivolität Laudinens ein Ärgernis, und uns verleidet diese durch die „Allgewalt der Minne" schlecht verhüllte Sinnlichkeit den Genuß der Dichtung, wenn auch der Dichter in der Form und Sprache hier auf seiner Höhe steht.

Höchst merkwürdig ist, daß dieser brave und etwas schwächliche Dichter, der am liebsten am Bösen vorübergeht, sich für zwei seiner Bearbeitungen geradezu grausenerregende Stoffe ausgesucht hat: die Legende von Gregorius auf dem Stein und vom armen Heinrich.

Gregorius auf dem Stein ist der Ödipus des Mittelalters mit der entsetzlichen Steigerung, daß er selbst in Blutschande von Geschwistern erzeugt ist. Als Säugling ausgesetzt, wunderbar gerettet, dann von einem Abt erzogen, kommt er in das Land seiner ihm

unbekannten Mutter, wird zum Lohn für die Befreiung des Landes von übermütigen Feinden König und Gatte seiner Mutter. Durch eine Tafel mit der Angabe der Abstammung des Kindes, die ihm einst um den Hals gebunden worden war, erhalten die Gatten die furchtbare Aufklärung. Gregor beschließt, durch Askese und unerhörte Leiden zu büßen und läßt sich an einen Felsen schmieden. Nach siebzehn Jahren der Buße wird er durch ein Wunder befreit und wegen seiner Frömmigkeit zum Papst gewählt.

Sophokles und Hartmann, beide frommgläubige Dichter, wollten in ihren Dichtungen zeigen, wie wenig doch der Mensch vermag gegenüber dem gerechten, wenn auch für uns Sterbliche nicht immer verständlichen Willen der Gottheit; aber mit dem einen großen Unterschied: der Grieche weiß nichts von einer Schuld des Ödipus; auch nichts von einer Buße. Die Götter geben ihm ein seliges Ende. Aber dem christlichen Dichter des Mittelalters, der in der Anschauung von der Erbsünde aufgewachsen war, erschien gerade diese Erbsünde und das Ausmalen der Schuld und Buße die Hauptsache, und um ihretwillen schrieb er die Dichtung. Das Schönheitsgefühl des großen Griechen ersparte es uns, diese Greuel selbst mitzuerleben; er zeigt uns nur die Leiden der armen Menschen, die in sie verstrickt worden waren. Seine hohe Kunst erschüttert uns aufs tiefste und läßt uns das Entsetzliche ganz vergessen. Aber dem guten Hartmann fehlt dieses Schönheitsgefühl und diese Kunst; er bleibt immer in seinem Stoffe stecken, und selbst seine anmutige und gefällige Sprache hebt uns nicht über das Grausige und Peinliche der Erzählung hinweg.

Ebenso unerfreulich ist der Stoff des armen Heinrich. Er handelt vom Aussatz und seiner Heilung durch die Selbstaufopferung einer Jungfrau. Aber hier wird uns doch die Schilderung der entsetzlichen Krankheit selbst erspart, und der Ritter kommt noch im letzten Augenblick zur Besinnung und verhindert das Opfer, das er zuerst aus krassem Egoismus angenommen hatte. Es ist ganz im Geiste des christlichen Mittelalters, daß das Mädchen sich opfern will, um sich die Krone des ewigen Lebens zu erwerben, und daß sie außer sich gerät vor Zorn, als dieser Lohn ihr genommen wird. Aber der Dichter läßt uns doch durch ihre rührende Treue, ihr eigenes Leid um die Leiden ihres Herrn und ihre nie ruhende Sorge ahnen, daß der eigentliche Beweggrund ihre Liebe zu Heinrich ist. Dieser Zug ist der Natur abgelauscht: beginnende Sinnlichkeit, die sich hinter frommer Opferfreudigkeit und religiöser Schwärmerei verbirgt. Der freundliche Abschluß, die Rettung des Mädchens vom Tode, die Genesung Heinrichs und die Belohnung der tapferen Jungfrau durch die Vermählung mit dem Ritter führt uns heraus

aus den Unerfreulichkeiten des Stoffes; der treuherzige warme Ton der Erzählung, der sich schön an den Charakter der Heldin anschmiegt, verbreitet über das Ganze Anmut und Milde.

Goethes Freund Merck hat einmal des großen Dichters Eigenart in die bedeutenden Worte zusammengefaßt: „Dein Bestreben, deine unablenkbare Richtung ist, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben, die anderen suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen ...“ Kein besseres Wort kann man finden, um den Unterschied zwischen dem größten aller mittelhochdeutschen Dichter, **Wolfram von Eschenbach**, und seinem Vorgänger deutlich zu machen. Man könnte auch sagen: Hartmann ist ein Talent, Wolfram ein Genie. Denn das Genie ist es, das dem Wirklichen poetische Gestalt gibt, indem es den einzelnen Menschen, den es darstellt, zum Symbol der ganzen Menschheit macht, das Lokale und Individuelle zum Typischen, das Zufällige zum Notwendigen erhebt. Und das tritt gerade zuerst in Wolframs Parzival in die Erscheinung. Was bisher das Kunstepos geschaffen hatte, das waren im günstigsten Falle anmutige oder gewandte Wiedererzählungen merkwürdiger Begebenheiten; Wolframs Parzival ist das erste von einer allgemein menschlichen Idee getragene Kunstwerk. Und er zuerst tritt heraus aus der kümmerlichen Atmosphäre der ritterlichen Welt, die, was grobe Sinnlichkeit und Genuß gesündigt hatte, durch selbstquälerische Askese wieder gut zu machen und durch Abtötung des Fleisches sich den Himmel zu verdienen sucht; er führt uns hinaus aus dieser künstlichen, auf konventionellen Gesetzen beruhenden Moral in ein freies Menschentum, das zwar den Trieb zur Sünde, aber auch die Erlösung von der Sünde in sich selbst trägt. Das tiefe Wort Goethes, daß der Charakter des Menschen Schicksal ist, hat schon dieser Dichter des Mittelalters durch seinen Parzival ausgesprochen, und die dieser Dichtung innewohnende Idee kann man in die Goethischen Worte zusammenfassen: „Die Gesinnung, die beständige, sie macht allein den Menschen dauerhaft“. Wolframs Zeitgenossen hielten den Zweifel an Gott für eine Todsünde. Er allein läßt seine Helden sich durcharbeiten vom anerzogenen Kindesglauben durch Zweifel und Verleugnung Gottes bis zum innerlich erfaßten, auf lebendiger Erfahrung beruhenden Glauben. Zum erstenmal in der deutschen Poesie tritt uns im Parzival das „Tua res agitur“ entgegen.

Darum ist es auch gleichgültig, ob der Dichter Kyot (Guiot de Provins), wirklich wie Wolfram vielleicht scherzend angibt, seine Quelle gewesen ist; es ist auch gleichgültig, daß für einen Teil seiner Dichtung Chrétien von Troyes seine Quelle ist. Das, was

sein Werk groß macht, hat er selbst geschaffen. Seine Vorgänger waren Übersetzer. Er ist der erste deutsche selbstherrliche Dichter. Er gebietet souverän über einen Stoff von 25 000 Versen und verrät uns den frei waltenden über den Dingen stehenden Genius durch den köstlichen Humor, mit dem er seine Erzählung vergoldet.

Obgleich Wolfram in seinen Dichtungen nicht selten von sich selbst spricht, wissen wir doch nur wenig über sein Leben. Seinen Namen hat er von der Stadt Eschenbach in der Nähe von Ansbach; wahrscheinlich lebte er mit seiner Familie auf der Burg Wildenberg bei Eschenbach. Gestorben ist er bald nach 1217, dem Todesjahr seines Gönners, des Landgrafen Hermann von Thüringen, an dessen Hof Wolfram zwei Bücher seines Parzival, etwa 1203, gedichtet hat. Des Mäcens und des Dichters Preis erschallt in dem merkwürdigen Gedicht aus dem Ende des 13. Jahrhunderts: dem Wartburgkrieg, das den Wettkampf bedeutender Dichter in zum Teil ungeschichtlicher Zusammenstellung darstellt und daran einen Rätselstreit anknüpft, in dem Wolfram den Meister Klingsor besiegt.

Parzival ist der Sohn Gahmurets von Anjou und Herzeloydens von Waleis. Der Vater büßt seine Lust an Abenteuern und ritterlichen Kämpfen mit frühem Tode, und Herzeloyde beschließt deshalb, um den Sohn vor einem ähnlichen Geschick zu bewahren, der Herrschaft zu entsagen, in die Einsamkeit zu ziehen und Parzival in voller Unkenntnis der Welt und des Rittertums zu erziehen. Diese Kindheit Parzivals hat der Dichter mit der ganzen Anmut seiner Erzählungskunst und den lieblichsten Farben geschildert. Er läßt uns ahnen, daß alle Mühe der Mutter vergeblich sein wird. Als der Knabe einst auf dem Felde einen Ritter in prächtiger, glänzender Rüstung heransprengen sieht, hält er ihn für den lieben Gott. Nachdem er Aufklärung erhalten, daß König Artus solche Herrlichkeit verleihe, da gibt es kein Halten mehr; er muß an Artus' Hof. Den letzten schwachen Versuch macht die Mutter, indem sie ihm Narrenkleider anzieht, damit der Spott der Menschen ihn bald wieder in ihre Arme zurücktreibe. Als er Abschied von ihr nimmt, bricht der treuen Mutter das Herz. Nun beginnt die Ausfahrt des „reinen Toren", des naiven, ganz unerfahrenen Jünglings mit dem goldenen Herzen, der in der allzu genauen und unverständigen Befolgung der Lehren der Mutter überall Unheil anrichtet und an Artus' Hof Bewunderung ob seiner Schönheit und Tapferkeit und Verwunderung und Lachen ob seiner Kleidung und törichten Reden erregt. Dann nimmt sich der greise Fürst Gurnemanz seiner an und unterrichtet ihn in allen ritterlichen Tugenden, der Zucht, Milde, Barmherzigkeit, dem Minnedienst und Ritter-

dienst. Eine dieser Lehren: „Vor allem sollt ihr nicht viel fragen, doch wohlbedächtig Antwort sagen“ sollte für Parzivals Geschick verhängnisvoll werden. Nachdem er auf weiteren Fahrten die Königin Konduiramur von ihren Feinden befreit und zum Lohn dafür ihre Hand erhalten, dann von ihr Urlaub genommen hat, um die Mutter, von deren Tod er nichts erfahren, aufzusuchen, gelangt er ohne es zu wissen zur Gralsburg Munsalväsche. Der Gral war eine Schüssel, die Christus bei der Abendmahlsfeier verwendet und in der Joseph von Arimathia bei der Kreuzigung das Blut Christi aufgefangen haben soll. Bei Wolfram ist der Gral ein kostbarer Edelstein. Allmählich hatte die Sage dem Gral viele wunderbare Eigenschaften angedichtet. Nicht die ganze sündige Menschheit, wohl aber die zarte Hand einer reinen Jungfrau kann ihn heben, nur ein unschuldiges Herz darf ihm nahen; er verleiht Speise und Trank und sein Anblick gewährt ewiges Leben und ewige Jugend; er hat sich selbst eine ritterliche Brüderschaft zu seinem Schutze auserkoren, treue, keusche und demütige Ritter, den Orden der Templeisen. Der damalige König Anfortas liegt an einer Wunde schwer darnieder, weil er sich unerlaubter Minne hingegeben hat. Parzival sieht mit Staunen all die Pracht und Herrlichkeit; er sieht den Gral, er wird neben den leidenden König gesetzt, der ihm von der Wunde und seinem Schmerz erzählt. Aber eingedenk der Lehre des greisen Gurnemanz stellt er nicht die doch so natürliche und menschliche Frage nach dem Leiden des Königs. Am andern Morgen findet er sich allein und verlassen und tiefe Öde rings um ihn. Er reitet zum König Artus, wird von diesem hoch gefeiert und soll in die Tafelrunde aufgenommen werden, als plötzlich die Botin des Grals Kundrie erscheint und den Fluch über Parzival ausspricht, weil er mitleidslos und verstockten Herzens die Frage nach dem Leiden des Königs versäumt habe, die diesem Genesung und Parzival die Gralkönigskrone verliehen hätte. Den tiefen Sinn, der hierin ruht, daß das natürliche menschliche Empfinden höher stehen muß als das konventionelle Sittengesetz, versteht Parzival noch nicht. Er hält sich für schuldlos, wird irre an Gott und seiner Gerechtigkeit. Hat er bisher Gott gedient: „Nun gilt's den Dienst ihm aufzusagen, und hat er Haß, den will ich tragen.“ Trutzig verläßt er die Tafelrunde. Hat der Gral auch ihn, den Schuldlosen, verflucht, er will ihm doch „sein Schildesamt“ weihen und ihn aus eigner Kraft finden. Aber den Gral kann nur finden, wer ihn *nicht* sucht; so irrt denn Parzival vier und ein halbes Jahr suchend über Land und Meer und vollführt große Heldentaten, durch die sein Selbstgefühl und sein Hochmut noch verstärkt wird. Aber allmählich beginnt eine Wandlung in seinem

Innern. Die Sehnsucht nach dem Gral und nach seiner Gattin stimmt sein Herz weicher, es kommt ihm ein Zweifel, ob er doch nicht selbst Schuld habe an seinem Schicksal; ein alter Ritter weist ihn in schönen Worten auf Gottes große Güte und Allmacht. Da erfaßt ihn Leid und Reue:

Er da zum erstenmal bedachte,
Wer diesen Weltenbau vollbrachte;
Wie, wenn bei ihm ich Hilfe fände,
Davor mir all mein Trauern schwände?

Der Trotz beginnt zu weichen und der Glaube an die eigene Unfehlbarkeit. Er kehrt bei dem heiligen Einsiedler Trevrizent ein und spricht das erlösende Wort:

Euren Rat, Herr, rufe ich an;
Denn vor Euch steht ein sündiger Mann.

Drei Sünden, so gesteht er jetzt selbst ein, hat er begangen: seiner Mutter durch die Trennung das Herz gebrochen, den Ritter Ither, seinen Verwandten, in seinem Unverstand getötet und die mitleidige Frage im Gralschloß unterlassen. Nun ist er reif für die Lehre des edlen Greises. Der Gral — das heißt das Lebensglück — kann nicht durch Tapferkeit und Trotz erworben werden, sondern nur durch ein unschuldiges, reines, demütiges Herz. Wer das hat, hat auch das Glück des Lebens. Der reuige, demütige Parzival kann hoffen, das Verlorene wiederzufinden. Aber noch zwei Prüfungen muß er bestehen. In Klingsors Zaubergarten und in Artus' Tafelrunde tritt ihm noch einmal das weltliche Rittertum mit seinen Verlockungen zur Sünde und seinem Glanze entgegen. Am ersten zieht er treu seiner Gattin gedenkend vorüber, den Artushof verläßt er heimlich, getrieben von der Sehnsucht nach dem Gral. Nachdem er noch den tapfern Helden, den Heiden Feirefiz, ohne zu wissen, daß dieser sein Stiefbruder ist, besiegt hat, wird er zur Gralsburg gerufen. Er tut die einst versäumte Frage und gibt dadurch Amfortas die Gesundheit wieder, wird selbst König des Grals; er vereinigt sich mit der treuen Gattin und den Zwillingssöhnen Kardeiß und Loherangrin. Mit der Sage von Lohengrin und der Fürstin von Brabant schließt das große Werk.

Die Idee, die das Ganze durchzieht, läßt der Dichter am Schluß noch einmal zu Worte kommen:

Wes Leben so sich endet,
Daß er Gott nicht entwendet
Die Seele durch des Leibes Schuld,

Und er daneben doch die Huld
Der Welt mit Ehren sich erhält,
Der hat sein Leben wohl bestellt.

Nicht die Weltflucht, nicht die Askese und die Abtötung des Fleisches bringt den Menschen das Glück auf Erden und die ewige Seligkeit, sondern das Glück des Menschen ist von dieser Welt und beruht auf seinem Charakter. Wer die Lauterkeit und Reinheit des Herzens sich bewahrt und sich selbst treu bleibt, der erkämpft sich den Sieg durch alle Gefahren der Welt und Verlockungen der Sünde; er hat das Glück dieses Lebens in sich und braucht um das jenseitige Leben nicht besorgt zu sein. Ein schöner und großer Gedanke in einer Zeit ausgesprochen, der die irdische Welt der Teufel war, und deren Handlungen sich ergaben aus der Furcht vor den Höllenstrafen. Wie nahe berührt sich hier Wolfram mit Goethe, und wenn der Chor der Engel im zweiten Teil des Faust den „immer strebenden" die Krone des ewigen Lebens verheißt, Wolfram aber den „staeten", den Beständigen und sich selbst Treuen, so wollen sie im Grunde dasselbe sagen: die Verschiedenheit liegt nur in den verschiedenen Idealen der so weit voneinander getrennten Jahrhunderte.

Ein so hoch denkender Mann konnte auch nicht in den christlichen Fanatismus einstimmen, der die Vertilgung der Heiden für ein gottgefälliges Werk ansah. Er war zwar von der Wahrheit seines christlichen Glaubens überzeugt, aber er forderte Duldung der Andersgläubigen und Anerkennung der Menschenrechte. Dieser edlen Anschauung hat er Ausdruck verliehen in seinem Fragment Willehalm, in dem er zugleich im Gegensatz zum Minnedienst die eheliche Liebe und Treue seines Helden Willehalm von Aquitanien und dessen Gattin Gyburg preist. Auch ein liebliches und rührendes Bild der ersten keimenden Liebe zwischen zwei jungen Verliebten, Sigune und Schionatulander, hat er uns in seinem Titurelfragment entworfen.

Nur wenige Jahre trennt von Wolframs Parzival das um das Jahr 1210 geschriebene große Epos Tristan von **Gottfried von Straßburg.** Beide schildern dieselbe Welt und dieselbe Zeit; beide den Lebensroman eines ritterlichen Helden, und doch sind sie wie zwei Höhen, die durch ein unergründlich tiefes Tal voneinander geschieden werden. Bei Wolfram die schwere und oft fast unverständliche Sprache, bei Gottfried reizende anmutige Darstellung, goldklare Diktion, dort der immer grübelnde und zweifelnde, den höchsten Fragen der Menschheit nachgehende Philosoph, hier eine fest in sich abgeschlossene Weltanschauung, die den Genuß des Lebens für die eigentliche Aufgabe des Menschen hält; dort ein religiöser

und frommer Sinn, hier ein ganz auf das Wirkliche gestellter Mensch, dem nicht einmal Christus für einen Witz zu heilig ist, dort die reine und klare Luft einer natürlichen Moral und edlen Gattentreue, hier der konventionelle ritterliche Sittenkodex, nach dem alles erlaubt ist, wenn nur die Schande vermieden wird. Das schildert der Dichter nicht etwa nur objektiv, sondern er ergreift dafür selber leidenschaftlich Partei. Dort eine große, die ganze Menschheit umfassende Idee, hier ein reizendes, in den verlockendsten Farben mit höchster Kunst geschildertes Liebesspiel, das die Allgewalt der Minne erweisen will und selbst die in sich tiefste Tragik bergenden Konflikte mit heiterer Naivität und unbefangen löst. Die Sage von Tristan und Isolde hatte vor Gottfried schon **Eilhart von Oberge** um 1190 in seinem Tristrant behandelt. Gottfrieds Vorlage war das Gedicht des Franzosen Thomas. Tristan von Parmenien, ein früh verwaister junger Held, hat für seinen Oheim, den König Marke von Kornwall, im Zweikampfe Morolt, den Schwager des Königs Gurmun von Irland, getötet, aber durch Morolts vergiftetes Schwert eine Wunde erhalten, die nur die Königin von Irland, Isolt, heilen kann. Unter dem Namen Tantris, als Spielmann verkleidet, unterrichtet Tristan die Tochter der Königin, ebenfalls Isolt genannt, in seiner Kunst und wird dafür von der Mutter geheilt. Unterdeß beschließt König Marke von Kornwall, sich mit Isolt zu vermählen und sendet deshalb den zurückgekehrten Tristan nochmals nach Irland als seinen Brautwerber. Er erschlägt hier einen Drachen, wird dabei verwundet und von Isolt Mutter und Tochter, die in ihm den Sänger Tantris wiedererkennen, gepflegt. Leise beginnt in der jungen Isolt eine zarte Neigung für den jungen Helden zu erwachen, als sie plötzlich erfährt, daß sie den Mörder ihres Oheims Morolt gepflegt hat. Im ersten Zorn will sie Tristan ermorden, doch:

Sie tat nur so vor Zorn und Leid,
Als wäre sie dazu bereit.
Sie hätt' es auch vielleicht gewagt,
Hätte das Herz ihr nicht versagt.

Tristan bringt seine Werbung vor, und Isolt folgt ihm als Braut König Markes nach Kornwall. Die fürsorgliche Mutter gibt der Vertrauten Isoltens, Brangäne, einen Zaubertrank für Marke und Isolt mit, der die beiden, die von ihm trinken, in untrennbarer Liebe verbindet. Während der Seefahrt trinken Tristan und Isolt zufällig diesen Trank, und nun kämpfen Treue des Mannes und die Scham des Weibes vergeblich gegen die Allgewalt der Minne. Es beginnt ein Ehebruchsroman, dessen Schändlichkeiten an die Worte

des großen Seelenkenners Tacitus erinnern: „Hat ein Weib die Scham verloren, so wird sie nichts mehr verweigern." Gleich für die Hochzeitsnacht „fand", wie der Dichter sagt, „den besten Rat das Kind, wie an Isolt der Raub der Liebe, dem König nun verborgen bliebe". Die Jungfrau Brangäne muß an Isoltens Stelle treten; kaum ist das geschehen, so wechselt Isolt mit Brangäne den Platz und gibt sich dann selbst dem Könige hin. Das ist frivol; aber von geradezu gemeiner Gesinnung zeugt es, daß Isolt die einzige Mitwisserin des Betrugs, Brangäne, ermorden lassen will, was nur durch das Mitleid der gedungenen Knechte im letzten Augenblicke verhindert wird. Nun folgt ein unglaublich raffiniertes Ränkespiel, durch das es der in allen Künsten des Betrugs gerechten Königin immer wieder gelingt, ihren verliebten Gatten von ihrer Unschuld zu überzeugen. Zuletzt soll ein Gottesgericht darüber entscheiden. Gleichwie die Mörder in Shakespeares Dramen, bevor sie sich zum Morde rüsten, so ruft Isolt Gottes und Christi Hilfe und Beistand in ihrer Not an.

Im stillen Herzen hoffte sie
Getrost auf Gottes Courtoisie.

Und diese Hoffnung sollte sie nicht betrügen. Tristan trägt unerkannt und als Pilger verkleidet Isolt vom Schiffe ans Land und fällt mit seiner schönen Bürde am Strande nieder. Nun schwört Isolt, daß sie nie neben einem anderen Manne gelegen habe außer ihrem Gatten und diesem Pilger. Dann nahm sie getrost das glühende Eisen in die Hand:

Sie griff es an auf Gottes Gnaden
Und trug das Eisen ohne Schaden.
Da wurde deutlich wohl und klar ...
Daß unsern lieben Herrgott man
Wie einen Ärmel wenden kann ...
Zu Trug wie zur Wahrhaftigkeit,
Zu Ernste wie zu Spielerei,
Wie man's begehrt, er ist dabei.

Das Spiel beginnt von neuem, und der arme Tropf von Ehemann, der, was er sah und wußte, nicht sehen und wissen wollte, verbannt das Paar von seinem Hof. Die Wonne und das Glück der Liebenden, die nun eine Zeitlang in einer Felshöhle der Wildnis hausen, hat der Dichter mit dem Zauber und den glühenden Farben seiner großen Kunst geschildert. Auf einer Jagd, durch deren Lärm die Liebenden von der nahen Gefahr unterrichtet werden, kommt der König an die Minnegrotte und sieht das Paar schlafend, aber

in abgekehrter Stellung und mit dem bloßen Schwert zwischen ihnen. Nun bereut er seine Strenge, nimmt sie wieder in Gnaden an seinen Hof, bis er die Liebenden einmal ohne Schwert und in nicht abgekehrter Stellung überrascht. Auch jetzt noch hätte der König gern verziehen; aber Tristan, der nach dieser Entdeckung seinen Tod befürchten mußte, war sofort, nach einem ergreifend geschilderten Abschied, in dem die Liebenden sich Treue bis in den Tod schwören, in das Normannenland geflohen. Die Treulosigkeit gegen seinen König und Oheim, das niedrige Spiel der List und des Betrugs hat den Helden innerlich zerrüttet. Er kommt zu einer anderen Isolt, Isolt Weißhand genannt, und verliebt sich in sie trotz der gelobten Treue. Das Schwanken zwischen der alten und der neuen Liebe, die sophistischen Gründe, die für die gern gewollte Treulosigkeit sprechen, und unter denen sich ein Motiv wie das folgende findet:

Die Lust, der ich entsage,
Die hat sie alle Tage.

sind das Letzte, was Gottfried geschrieben hat,

Gottfrieds Werk fortgesetzt und beschlossen, wenn auch nicht mit der Kunst Gottfrieds, haben **Ulrich von Türheim**, etwa 1240, und am Ende des Jahrhunderts **Heinrich von Freiberg.** Tristan heiratet Isolt die Weißhändige, wird bei einem Kampfe durch einen vergifteten Pfeil verwundet und sendet zur blonden Isolt einen Boten, damit sie komme und ihn heile. Ein weißes Segel soll das Schiff zeigen, wenn es Isolt mitbringt, wenn nicht, ein schwarzes. Als nun das Schiff mit der blonden Isolt sich dem Lande nähert, sagt Isolt die Weißhändige zu ihrem todkranken Gatten: Das Segel ist schwarz wie Kohle. Diese Botschaft tat Tristan so wehe, daß er sich umwandte und starb. Als nun die blonde Isolt den Geliebten tot sah, brach ihr vor Kummer das Herz. In einem Kloster ließ Marke die beiden begraben in zwei getrennten Marmorgräbern. Einen Rosenstock setzte er auf Tristans Grab, auf Isoltens eine Rebe. Aber ihre Liebe ging noch über das Grab. Rose und Rebe flochten sich ineinander.

Durch eine schlichte Nacherzählung des Inhalts tut man wohl einem so großen Dichter wie Gottfried unrecht. Seine Kunst hat den Stoff veredelt. Die Anmut und die glänzende Pracht der Sprache, die dem Stoffe kunstvoll angepaßte Weichheit und Lieblichkeit des Ausdrucks, die reizenden und heiteren Bilder, die Unbefangenheit und Natürlichkeit, mit der selbst niedrige Dinge berichtet werden, die tiefe psychologische Motivierung der Handlung aus den Charakteren, die meisterhafte Darstellung der All-

gewalt der Liebe, die den Menschen erhebt und den Menschen zermalmt, alles das nimmt unser Denken, Fühlen und Empfinden völlig gefangen, so daß wir ganz vergessen, auf welches bedenkliche Gebiet der Dichter sich begeben hat. Wolfram von Eschenbach ist größer als Mensch und als Dichter, Meister Gottfried ist größer als Künstler. Unter den zahlreichen Nachahmern Gottfrieds ragen hervor **Rudolf von Ems** († 1253) mit seiner Weltchronik, einer unvollendet gebliebenen Darstellung der Geschichte des alten Testaments, und der Erzählung Barlaam und Josaphat, in welcher der junge indische Königssohn Josaphat durch den Weisen Barlaam zum Christentum bekehrt wird und dann den Vater bekehrt; und der bedeutendere, durch Anmut der Form sich auszeichnende bürgerliche Dichter **Konrad von Würzburg** († 1287) mit seinem 40 000 Verse umfassenden und dabei noch unvollendeten Trojanerkrieg, in dem das Antike ganz in das Mittelalterliche übertragen ist, dem Liebesroman in Versen von der Fee Meliur und ihrem Geliebten Partonopier, der rührenden poetischen Novelle Herzemäre, von der Edelfrau, die in den Tod geht, weil sie infolge einer List ihres Gatten das Herz des Geliebten ahnungslos gegessen hat, mit seinen hübsch erzählten Legenden wie Engelhart, dem Lied von der treuen Freundschaft, Alexius, dem reichen Römer, der Bettler wird und sein Leben in tiefster Niedrigkeit zubringt. Sein allegorisches Gedicht, der Welt Lohn, behandelt ein im Mittelalter beliebtes Thema. Frau Welt erscheint dem Ritter Wirnt von Gravenberc, von Angesicht ein reizendes Weib, aber ihre Kehrseite bedeckt mit Schlangen, Kröten und Geschwüren.

Der Minnesang.

An der Stelle, wo Gottfried den Tod des Minnesängers Reinmars des Alten beklagt, fügt er hinzu:

Wer leitet nû die lieben schar?
wer wîset diz gesinde?
ich waene, ich sî wol vinde,
diu die baniere füeren sol:
ir meisterinne kan ez wol,
diu von der Vogelweide.

Sein Urteil gilt auch noch heute. Eine große Zahl Dichter jener Zeit hat vor Walther, neben ihm und nach ihm gesungen, aber er überragt sie alle, ja ist der einzige große Dichter unter den Minnesängern. Der Minnesang beruht auf dem Minnedienst, der aus der

Provence nach Deutschland kam und sich, durch den Marienkult vorbereitet, hier schnell einbürgerte. Der Ritter begab sich ganz wie ein Vasall in den Dienst einer verheirateten Frau, kämpfte und sang für ihren Ruhm und erwartete als Lohn den Minnesold. Inwieweit ein solches in den Minneliedern zutage tretendes Liebesverhältnis auf dichterischer Erfindung oder auf Wirklichkeit beruhte, braucht hier nicht erörtert zu werden. Sicher sind derartige Beziehungen zu allen Zeiten von der Poesie vor der gesetzlichen, der Konflikte entbehrenden Liebe bevorzugt worden. Das Geheimnisvolle, in das ein solches Verhältnis sich hüllen mußte, die Sorge der Liebenden vor der Entdeckung, die Vorsicht gegenüber den Spähern und Aufpassern, die stete Spannung und Furcht bei dem drohenden Verlust von Ehre und Leben, alles das gab den Dichtern Stoffe und Motive in Hülle und Fülle und der Dichtung Leben, Interesse und Reiz. Kein geringerer als Wolfram hat die Tagelieder, in denen der Wächter am frühen Morgen vor den Liebenden seine warnende Stimme erhebt, um sie vor der Entdeckung zu schützen, zur höchsten Vollendung erhoben. Die Poesie hat eine andere Moral als das Leben. Ihr ist eine gesetzliche Ehe unsittlich, wenn sie nicht aus Herzensneigung geschlossen ist, und jede Vereinigung von Mann und Frau sittlich, falls sie auf wahrer Liebe beruht. Jedenfalls hat der Minnedienst und die Verehrung der Frau nicht nur den gesellschaftlichen Ton gehoben, sondern auch vielfach erhebend und veredelnd gewirkt. Mit Begeisterung wird das oft von den Dichtern selbst hervorgehoben, so von Walther:

Wer guten Weibes Minne hat,
Der schämt sich jeder Missetat.

Groß ist die Zahl der Sänger und Komponisten — denn der Dichter erfand auch selbst den Ton, d. h. die Melodie und den Strophenbau seiner Lieder —, die zum Preise der Minne ihre Stimme erschallen lassen, wie der **von Kürenberg, Dietmar von Aist, Friedrich von Hausen, Heinrich von Morungen, Reinmar von Hagenau**, aber ihre Lieder sind, abgesehen von einzelnen hübsch gelungenen Leistungen, im großen und ganzen zu arm an Inhalt, als daß sie für uns noch ein anderes denn ein geschichtliches Interesse haben könnten. Es ist immer derselbe eintönige Minnedienst, Liebeswerben und Liebessehnsucht, Entbehren und Gewähren, Klage und Jubel, Lenzeswonne und Winterleid; es fehlt meist das Besondere, Charakteristische, Individuelle, die Natur ist erstarrt in dem Konventionellen; kaum ein Gedanke, der sich über das Gewöhnliche erhebt. Kommt man von diesem Dichterkreis zu den Liedern **Walthers von der Vogelweide**, so erkennt man die Wahr-

heit der Goethischen Worte im Götz: „So fühl' ich denn, was den Dichter macht: ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz."

Walther ist zwar auch ein Kind seiner Zeit, aber er sprengt die Bande der Konvention, er erweitert den engen Gedankenkreis des Minnedienstes. Die Kunstgesetze, die Lessing erst wieder aufgefunden hat, befolgt er unbewußt; er schildert nicht, sondern er setzt alles in Bewegung und Handlung um und „belebt das Unbelebte" Souverän herrscht er über die Sprache und die rhythmische Form, für alle Phasen der Empfindung, für den glühenden Haß und die hingebende Liebe, für die heitere und die melancholische Stimmung, für die flammende Begeisterung und die trübe Resignation entlockt er ihr lebenswahre und darum ergreifende Töne. Als tiefer Kenner des Menschenherzens greift er mit glücklicher Hand aus dem Leben das ewig Menschliche heraus und stellt dar, was er wirklich fühlt und empfindet. So in dem Gedicht:

Sô die bluomen ûz dem grase dringent,
same si lachen gegen der spilden sunnen,
in einem meien an dem morgen fruo,
und diu kleinen vogellîn wol singent
in ir besten wîse die si kunnen,
waz wünne mac sich dâ genôzen zuo?
ez ist wol halp ein himelrîche.
suln wir sprechen waz sich deme gelîche,
sô sage ich waz mir dicke baz
in mînen ougen hât getân,
und taete ouch noch, gesaehe ich daz.

Swâ ein edeliu frouwe schoene reine,
wol gekleidet unde wol gebunden,
dur kurzewîle zuo vil liuten gât,
hovelîchen hôhgemuot, niht eine,
umbe sehende ein wênic under stunden,
alsam der sunne gegen den sternen stât, —
der meie bringe uns al sîn wunder,
waz ist dâ sô wünneclîches under,
als ir vil minneclîcher lîp?
wir lâzen alle bluomen stân,
und kapfen an daz werde wîp.

oder in dem Gedicht von dem Wesen der Minne:

Obe ich rechte râten künne
waz diu minne sî, sô sprechet denne jâ.

minne ist zweier herzen wünne:
teilent sie gelîche, sôst diu minne dâ:
sol abe ungeteilet sîn,
sô enkans ein herze alleine nicht enthalten.

Die reizendsten Lieder hat seine Liebe zu einem Mädchen niederen Standes geschaffen. Schon hatte er an der Gegenliebe verzweifelt, da ist ihm ein Trost oder „vil kûme ein troestelîn" gekommen.

Mich hât ein halm gemachet frô:
er giht, ich sül genâde vinden.
ich maz daz selbe kleine strô,
als ich hie vor gesach von kinden.
nû hoeret unde merket ob siz denne tuo.
'si tuot, si entuot, si tuot, si entuot, si tuot'.
swie dicke ich alsô maz, sô was ie 'z ende guot.
daz troestet mich: dâ hoeret ouch geloube zuo.

Ihr verdanken wir auch die liebliche Schilderung der Geliebten, die dem Dichter einen Kranz aufgesetzt hat:

Si nam daz ich ir bôt,
einem kinde vil gelîch daz êre hât.
ir wangen wurden rôt,
same diu rôse, dâ si bî der liljen stât.
do erschampten sich ir liehten ougen:
doch neic si mir vil schône.
daz wart mir ze lône:
wirt mirs iht mêr, daz trage ich tougen

mit dem schalkhaften Schluß:

seht, dô muost ich von fröiden lachen.
do ich sô wünneclîche
was in troume rîche,
dô tagete ez und muose ich wachen

und die Krone seiner Poesie:

Under der linden
an der heide,
dâ unser zweier bette was,
da muget ir vinden

schône beide
gebrochen bluomen unde gras.
vor dem walde in einem tal,
tandaradei,
schône sanc diu nahtegal.

Ich kam gegangen
zuo der ouwe:
dô was mîn friedel komen ê.
dâ wart ich enpfangen
hêre frouwe,
daz ich bin saelic iemer mê.
kuster mich? wol tûsentstunt:
tandaradei,
seht wie rôt mir ist der munt.

Dô het er gemachet
also rîche
von bluomen eine bettestat,
des wirt noch gelachet
innecliche,
kumt iemen an daz selbe pfat.
bî den rôsen er wol mac,
tandaradei,
merken wâ mirz houbet lac.

Daz er bî mir laege,
wessez iemen
(nu enwelle got!) sô schamt ich mich.
wes er mit mir pflaege,
niemer niemen
bevinde daz wan er unt ich,
und ein kleinez vogellîn:
tandaradei,
daz mac wol getriuwe sîn.

Hier ist alles Leben und Bewegung, Tätigkeit und Handlung, wahre Empfindung und wahres Gefühl, hier einen sich Natur und Liebe. Und über die bedenkliche Situation ergießt sich ein köstlicher Humor, den Goethe „eines der Elemente des Genies" nennt.

Aber Walther hat nicht nur die Liebe besungen, er war auch politischer und Spruchdichter, der erste Deutschlands in jedem Sinne. Er war von Haus aus arm, ärmer als Wolfram, denn er hatte keinen

eigenen Besitz, und als er gegen Ende seines Lebens ein kleines Lehen von Friedrich II. erhielt, jubelte er auf vor Freude und Glück. So war er darauf angewiesen, sich den Lebensunterhalt bei Fürsten und hohen Herren durch seinen Sang zu erwerben; zuerst in Österreich, wo er wahrscheinlich um 1170 geboren wurde, dann beim Landgrafen von Thüringen, wo er mit Wolfram zusammentraf, bei dem Markgrafen von Meißen, dem Herzog von Bayern und den drei Kaisern seiner Zeit.

Nach dem Tod Heinrichs VI. stand Walther zuerst auf der Seite Philipps von Schwaben, nach dessen Tode auf der Seite Ottos und wurde dann „der politische Agent" Friedrichs II. gegen Otto und gegen den Papst. Seine Lieder waren von gewaltiger Wirkung in ganz Deutschland, wie sogar die Gegner bestätigten. Hat Walther auch durch die Verhältnisse gezwungen die Partei gewechselt, er wechselte nur die Person, nicht die Sache; denn treu und fest blieb er in seiner glühenden Vaterlandsliebe, in seiner Begeisterung für deutsches Wesen und die Herrlichkeit des deutschen Reiches, der wir köstliche Lieder verdanken; ebenso fest und stark in dem Haß gegen den Erbfeind des deutschen Reiches, den Papst. Man wird fast an Luthers Sprache erinnert, nur daß seine Angriffe sich allein gegen die Einmischung des Papstes in die weltlichen Angelegenheiten oder gegen die damaligen Zustände der Kirche, nicht gegen die Kirche selbst richten. Mag er in diesem Hasse zu weit gegangen sein, er war, wie alle großen Dichter, ein leidenschaftlicher, reizbarer Mensch. Wer immer und immer wieder eine Tugend preist, verrät dadurch, daß sie ihm fehlt oder daß ihr Erwerb ihm schwer geworden ist. Bei Walther ist die mâze die vielgepriesene Haupttugend des Mannes, und alle seine schönen Weisheitslehren gipfeln in einem Spruch, der fast wörtlich mit der Lehre Goethischer Weisheit übereinstimmt: „Von der Gewalt, die alle Wesen bindet, befreit der Mensch sich, der sich überwindet." Durch schwere Kämpfe haben sich beide Dichter zu diesem Weisheitsideal emporgerungen. Zufrieden im Besitz eines eigenen Heims, stolz auf seinen Ruhm und die Anerkennung der Besten seiner Zeit, aber tief bekümmert über die trüben Verhältnisse der Gegenwart ist Walther etwa im Jahre 1228 gestorben. Ihn hat die Kunst, er hat die Kunst geadelt.

Mit Walthers Tode ist auch die Blütezeit des Minnegesanges vorüber; er hat noch selbst sich unmutig über die Verrohung der Kunst beklagt. Das ritterliche Publikum, des Minnesanges überdrüssig, fand mehr Gefallen an der durch **Neidhart von Reuental** eingeführten höfischen Dorfpoesie. Ritter Neidhart, der unter Bauern auf gleichem Fuße mit ihnen gelebt hatte, schildert in seinen Gedichten die Minne der Bauern und ergießt seinen Spott über die

Tölpelhaftigkeit und Roheit ihrer Sitten, wobei es an derben Späßen über die verunglückte Nachahmung der ritterlichen Sitten nicht fehlt. Hier wollen wir auch eines epischen Gedichts: Meier Helmbrecht von **Wernher dem Gärtenäre**, aus der Mitte des 13. Jahrhunderts gedenken, das ebenfalls von dem törichten Bestreben der Bauern, es den Rittern gleichzutun, handelt. Es ist das erste deutsche epische Gedicht, dessen der Wirklichkeit entnommenen Stoff der Verfasser selbständig geschaffen hat, und dieser Verfasser erweist sich in seiner schlichten Kunst als ein vortrefflicher Erzähler. Wie er mit scharfen und klaren Zügen den verwilderten Adel schildert, ebenso den Bauernstand, und in diesem den Gegensatz zwischen der guten alten Zeit, die der Vater vertritt, und der von grenzenlosem Hochmut erfaßten neuen Zeit; wie er Helmbrecht, den Sohn, in seinem törichten Bestreben Räuber und Verbrecher werden und dann in ergreifender Darstellung eine furchtbare Vergeltung über ihn kommen läßt, das wird heute noch jeder mit Spannung lesen. Neidhart von Reuental wird an Derbheit noch übertroffen von dem Schweizer **Steinmar.** Er richtet seinen Spott nicht nur gegen die Bauern, sondern sogar gegen den Minnedienst selbst und wohl besonders gegen **Ulrich von Lichtenstein**, der in seiner Selbstbiographie Frauendienst (um 1250) den Minnedienst bis zum Wahnwitz geführt hatte. Nicht minder ironisiert der humorvolle **Tanhuser**, der später durch das Volkslied in Verbindung mit der Sage vom Venusberg gebracht wurde, den einst so hoch gepriesenen Frauendienst. Als einer der letzten Minnesänger wird genannt Meister **Johannes Hadlaub** in Zürich, der allen durch Gottfried Kellers Dichtung wohlbekannt geworden ist. Es ist bezeichnend, daß man die Zeit für gekommen hielt, die Lieder des Minnesanges zu sammeln. Die sogenannte Manessesche große Handschrift in Heidelberg ist Anfang des 14. Jahrhunderts entstanden. Aus der späteren Zeit sind nur noch zwei bedeutende adlige Minnesänger zu nennen: **Hugo von Montfort** († 1423), Verfasser allegorischer Dichtungen und von Liedern im Volkston und Tageliedern, und **Oswald von Wolkenstein** († 1445), ein vielseitiger Mann, bei dem sich fast alle Arten und Abarten des Minnesangs und alle seine Licht- und Schattenseiten vertreten finden. Seinen Dichtungen eigen ist das persönliche Erlebnis. Er hatte freilich auch etwas erlebt. Denn der abenteuerliche Mann hatte auf seinen Jugendfahrten in dienender Stellung als Reitknecht und Pferdeknecht fast die ganze Welt gesehen und nahm später im Dienste des Kaisers Sigismund eine angesehene Stellung ein.

Lehrhafte, satirische und allegorische Dichtung.

Mit dem Verfall und Niedergang wahrer Poesie ist meist die Blüte der lehrhaften, moralisierenden Dichtung verbunden. Auf dem Gebiete, das Walther neben den Minneliedern gepflegt hatte, tritt eine große Zahl von Dichtern auf, nicht nur mit Sprüchen, sondern auch mit umfangreichen Lehrgedichten. **Reinmar von Zweter** (etwa 1240) sei an erster Stelle genannt, der bedeutendste Nachfolger Walthers im Kampfe für das Reich und gegen den Papst. Zu derselben Zeit etwa schrieben **Der Marner** und **Heinrich von Meißen**, beide gelehrt und mit ihrem Wissen prunkend, neben Minneliedern Sprüche gegen die Übelstände der Zeit. Der letztere, ein fahrender Sänger, erhielt den Beinamen Frauenlob, weil er im Gegensatze zu Walthers Ausspruch „wîp muoz iemer sîn der wîbe hôhste name, und tiuret baz dan frowe, als ichz erkenne" für das Wort Frau eintrat. Der falschen Deutung des Namens entsprang die Sage, daß Frauen seine Leiche in den Mainzer Dom getragen hätten. Wertvoller als Frauenlobs seinerzeit viel gerühmte Dichtung ist **Freidanks** Bescheidenheit d. h. Einsicht, in welcher Bedeutung auch Luther das Wort gebrauchte, oder auch Lebensklugheit. Es ist eine Sammlung von Sprichwörtern und Sprüchen aus dem Schatz des Volkes oder Eigentum des Dichters, die sich meist auf die Verhältnisse des bürgerlichen Lebens beziehen, in einfacher kräftiger Sprache und in kurzen Reimen. Ein Buch voller Lebensweisheit, das zu den besten Spruchsammlungen in deutscher Sprache gehört. Mit der Der Winsbeke genannten Dichtung tritt eine Reihe von größeren Lehrgedichten in die Erscheinung. Ein Vater gibt seinem Sohne in einfacher treffender Sprache gute Lehren über die ritterlichen Pflichten, goldene Lebensregeln, die in ihrer schlichten Wahrheit und ihrem sittlichen Ernst auch heute noch Geltung haben. In einem Anhange von einem Nachahmer des Dichters: Die Winsbekin genannt, tut dasselbe eine Mutter der jungen Tochter gegenüber. Einen umfangreichen Sittenkodex und zugleich eine Art Handbuch des guten Tons für die vornehmen Stände schrieb **Thomasin von Zirklaere** († um 1240), ein Italiener aus Friaul, mit seinem fast 15000 Verse umfassenden Welschen Gast, d. h. der Fremde aus Welschland. Er umgibt seine Lehren mit vielen Beispielen aus der biblischen und weltlichen Geschichte. Gegen Ende des Jahrhunderts entstand ein über 24 000 Verse umfassendes Lehrgedicht, der Renner genannt, eine nüchtern und poesielos geschriebene Tugendlehre und Strafpredigt von dem gelehrten Schulmeister in

Bamberg **Hugo von Trimberg**, und um einige Jahrzehnte später des Berners **Ulrich Boner** Sittenlehre in 100 Fabeln mit folgender Moral, einfach und treuherzig nach lateinischen Quellen erzählt. Der Dichter nennt sein Werk Edelstein; freilich ist er das nur für die Vernünftigen und Guten. Der Stein, so ungefähr spricht sich Boner aus, wird nie dem Weisen mangeln, aber wohl oft der Weise dem Stein. Zu allen Zeiten hat die didaktische und moralisierende Dichtung sich des satirischen Spottes und des Witzes bedient, in keiner vielleicht so eifrig, wie in dieser. Schilderungen von Schwänken, Possen, Narrheiten, Schelmenstreichen ergießen ihren Spott auf ganze Stände oder über einzelne menschliche Schwächen, nur daß der Humor dem Charakter der Zeit entsprechend einen für unseren Geschmack allzu derben, ja rohen Ton annimmt. Als Vorläufer dieser Richtung kann der österreichische Dichter gelten, **Der Stricker** (um 1250), mit den Schwänken Vom Pfaffen Amis, der z. B., um recht viel Geld zu gewinnen, eine Sammlung veranstaltet, an der sich nur ihren Gatten treu gebliebene Frauen beteiligen dürfen, oder von ihm angeblich gemalte Bilder zeigt, die nur ehelich Geborenen sichtbar sind, und der Kranke dadurch plötzlich gesund macht, daß er erklärt, den Kränksten von ihnen töten zu müssen, um durch dessen Blut die andern zu heilen. Derber sind die Possen des **Pfarrers von Kalenberg** aus dem Ende des 14. Jahrhunderts, ferner die Schwänke des **Neidhart Fuchs**, der sich die Bauern zur Zielscheibe ausgesucht hat und die Unterredungen zwischen Salomon und Markolf, Parodie der Weisheit durch derben, fast rüpelhaften Mutterwitz. Der unüberwindliche Witzbold soll schließlich für seine Frechheiten aufgehängt werden, erreicht aber noch die Erlaubnis, selbst den Baum aussuchen zu dürfen. Natürlich findet er keinen, der ihm gefällt, und der König erklärt sich für besiegt. Als Typus des schlauen Narren, der seine Verschmitztheit hinter Einfalt und Dummheit versteckt, hat sich vom 14. Jahrhundert bis in unsere Tage die Gestalt des Till Eulenspiegel erhalten. Die Auffassung der menschlichen Laster und Schwächen als Narrheit hat der 1457 geborene Stadtschreiber von Straßburg **Sebastian Brant** in seinem Narrenschiff in ein freilich nicht streng festgehaltenes System gebracht. Er ist weit entfernt von der Anschauung moderner Ärzte, die alle Verbrechen auf Minderwertigkeit des Geistes zurückführen wollen. Narrheiten sind ihm vielmehr, wie er in den einleitenden Worten sagt, die Laster und Schwächen der Menschen nur deshalb, weil sie vermieden werden könnten, wenn man sich nach der Bibel und der „heiligen Väter Lehre" richten wollte. Das Buch ist das Erzeugnis eines beschränkten

Geistes und für uns gar nicht genießbar, aber zu seiner Zeit fand es großen Beifall, zumal es auch mit Bildern reich geschmückt war.

Die Neigung des Zeitalters zur Satire bemächtigte sich auch einer ursprünglich ferner stehenden Dichtungsgattung, des Tierepos. Die Übertragung menschlicher Eigenschaften auf Tiere und ihre Darstellung in diesem Gewand ist uralt. Um 1150 entstand der lateinische Ysengrinus des Magister Nivardus aus Gent, dreißig Jahre später das erste deutsche Tierepos nach französischer Quelle: der Reinhart Fuchs von Heinrich dem Glichesaere d. h. eigentlich Heuchler, Gleißner, Pseudonymus. Dann behandelte ein Niederländer namens **Willem** den Stoff in der Mitte des 13. Jahrhunderts. Auf diesen fußte das Gedicht eines Unbekannten Reinaerts Historie, in dem zuerst das satirisch-tendenziöse Element hervortrat. Noch mehr geschah das in der Bearbeitung von **Hinrik van Alkmar** in der Mitte des 15. Jahrhunderts, der sogar die Verspottung der sozialen, politischen und kirchlichen Verhältnisse durch besondere Glossen erläutert. Diese Bearbeitung wurde von einem Unbekannten 1498 in Lübeck in das Niederdeutsche übertragen, und das ist der Reinke de Vos, der, ein Lieblingsbuch seiner Zeit, in viele Sprachen übersetzt und durch Goethes Neubelebung uns allen bekannt und lieb geworden ist.

Von Gedichten, die die Menschen im Gewande von Tieren darstellen, ist der Schritt nicht weit zur rein allegorischen Dichtung. Auch sie hat im Mittelalter reiche, wenn auch wenig erfreuliche Pflege erfahren. So ist das Schachspiel wiederholt z. B. in **Konrad von Ammenhausens** Schachzabelbuch im 14. Jahrhundert allegorisch gedeutet worden. **Hadamar von Laber** stellte die Liebe unter dem Bilde der Jagd dar, wobei das Herz der Jagdhund ist (1340). **Hermann von Sachsenheim** führt uns in seinre Mörin in den Venusberg zur Königin Venus und ihrem Gatten, dem Tannhäuser. Der Dichter wird hier der Untreue in der Liebe angeklagt und vom treuen Eckart verteidigt. Zu dieser Gattung gehört auch das letzte Werk ritterlicher Epik, das wir aber nur wegen seines Verfassers, nicht wegen seines inneren Wertes anführen: Der Teuerdank des Kaisers **Maximilian** I. (1517). Er schildert die Brautwerbung des Helden Teuerdank (Maximilian) um die Prinzessin Ehrenreich (Maria von Burgund). Fürwittig (Vorwitz), Unfallo und Neidelhart sind die bösen Hauptleute, die Teuerdank immer wieder auf seiner Brautfahrt Hindernisse in den Weg legen und ihn ins Verderben stürzen wollen. Aber der junge Held überwindet alle Gefahren und gelangt glücklich zum ersehnten Ziele.

Das Drama. Hans Sachs.

Von den Gattungen der Poesie hat sich überall das Drama zuletzt entwickelt, so auch im deutschen Mittelalter. Daß zu Zeiten Barbarossas lateinische Dramen aufgeführt worden sind, wird uns glaubhaft berichtet; eins, ein bedeutendes Werk aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, hat sich erhalten: Das Tegernseer Spiel vom römischen Kaisertum deutscher Nation, vom Antichrist und vom himmlischen Reich. Wenn auch in lateinischen Versen von einem Geistlichen geschrieben, verrät es deutsche Gesinnung und Begeisterung für das deutsche Kaisertum und seine Weltherrschaft. Doch steht das Drama allein für sich und abseits.

Das deutsche Drama des Mittelalters beruht auf religiöser Grundlage und ist ein Teil des Gottesdienstes. Der kurze lateinische Wechselgesang zwischen den drei Marien und den Engeln am Grabe war der Anfang und Kern der dramatischen Osterfeier des 10. Jahrhunderts. An dessen Stelle finden wir später einen dramatischen Einakter und einen wirklichen Dialog zwischen Maria und dem Auferstandenen. Im 13. Jahrhundert begleitet zum ersten Male das Volk die Auferstehung mit dem deutschen Gesang: Christ ist erstanden. Aus dieser Osterfeier entwickelte sich das Osterspiel, das sich allmählich zu sieben Szenen erweiterte. Durch fahrende Leute wurden nichtreligiöse Stoffe hineingetragen und das Ganze durch Übersetzungen des extes oder auch durch unabhängige deutsche Reime verständlich gemacht; deshalb wurden die Aufführungen aus der Kirche ins Freie verlegt. Das älteste deutsche Osterspiel, das von Muri, stammt noch aus dem 13. Jahrhundert. Auf diesen Darstellungen fußen die Passionsspiele, die die ganze Leidensgeschichte Christi darstellen. Ein Jahrhundert später finden wir rein deutsche Dialoge. Die Spiele werden volkstümlicher und entfernen sich immer mehr von ihrem ursprünglichen Charakter. Die Legende gibt den Stoff zu breiterer Ausführung der Szenen sowohl bei den Oster-, wie auch bei den Weihnachts-, Epiphanias- und Fronleichnamsspielen und zur Aufführung von Stoffen, die nichts mehr mit dem ursprünglichen Thema zu tun haben, wie die Sage von der heiligen Dorothea und der heiligen Katharina, des heiligen Georg und der Geschichte von den klugen und törichten Jungfrauen. Das zuletzt genannte Spiel hat in der Geschichte eine gewisse Berühmtheit erlangt. Bei seiner Aufführung in Eisenach im Jahre 1322 geriet Landgraf Friedrich darüber, daß die törichten Jungfrauen trotz der Fürbitte der Mutter

Gottes zur ewigen Verdammnis verurteilt wurden, in solche Schwermut, daß er bald darauf starb. Beliebte Stoffe waren ferner die Legende von Frau Jutta, der Päpstin und vom Priester Theophilus, der als ältester Vorfahr des Faust seine Seele dem Teufel verschreibt, aber durch die Gnade der Jungfrau Maria vor der Verdammnis gerettet wird. Im 15. Jahrhundert wird das Spiel äußerlich und innerlich erweitert. Brüderschaften und Korporationen treten zusammen, um das ganze Weltdrama von der Schöpfung bis zum jüngsten Gericht darzustellen. Mehrere hundert Personen agieren auf einem großen Spielplatz unter den denkbar einfachsten Bühnenverhältnissen, so daß z. B. ein Faß die Hölle, ein anderes die Zinne des Tempels bedeutet. Einer Exposition bedurfte es nicht, denn jeder Schauspieler erklärte, wen er vorstellte und was er wollte. Wenn das derbe und komische Element sich bei der Aufführung allmählich breit machte, so entsprach das durchaus dem Geschmack des Volkes. Die Juden, die Wächter am Grabe, die Hirten und besonders die Teufel wurden die Zielscheibe meist roher Witze. Mit der Zeit treten die religiösen Aufführungen ganz zurück und an ihre Stelle die rein volkstümlichen Fastnachtsspiele aus dem Kreise der Bürger. Verkleidete junge Leute sagen in der ältesten Zeit am Fastnachtstage Strophen her, später führen sie einen Dialog miteinander, und zuletzt versteigen sie sich zur Aufführung eines kleinen Einakters. Objekte dieser sehr rohen Satire waren die Schwächen und Laster der Menschen der Umgebung oder komische Ereignisse der Gegenwart. Besonders in Nürnberg blühten diese Fastnachtsschwänke. Hier werden uns als Verfasser solcher Spiele genannt **Hans Rosenblüt** und **Hans Folz.** Aus dieser niederen Sphäre erhob erst der 1494 in Nürnberg geborene Dichter **Hans Sachs** das Fastnachtsspiel. Seine zahlreichen Spiele, Tragödien, Komödien sind freilich nur auf die Bühne gebrachte, nach der Schablone bearbeitete Erzählungen, ohne jeden dramatischen Aufbau, ohne Rücksicht auf Ort und Zeit, und Zeugnis einer fast kindlichen ästhetischen Unbildung, aber sie entschädigen dafür durch die Lebendigkeit und Treue der Darstellung, die Unschuld der Sitten, den gesunden Sinn, die überlegene Ruhe und die Sanftmut des immer sich gleich bleibenden Dichters mit seinem köstlichen Humor und der herzlichen, markigen, natürlichen, oft drastischen Sprache, mag er uns biblische oder antike, oder Stoffe aus der deutschen Sage und aus der Gegenwart darstellen. Goethe und Wagner haben es durch ihre herrlichen Dichtungen, die den mit Unrecht vergessenen Meister wieder zu Ehren brachten, verschuldet, daß wir bei Hans Sachs hauptsächlich an die Meistergesänge denken. Aber trotz seiner 2000 Meistergesänge war diese Tätigkeit des Dichters nur für seine Zeit

von Bedeutung; und das gilt von der gesamten handwerksmäßigen, in lästige Fesseln eingezwängten, von den Rittern allmählich in die Hände der Handwerker übergegangenen Kunst des Meistergesanges, dessen Wesen zu schildern wir durch Wagners schönes Werk überhoben sind. Nein, nicht als Meistersinger wird Hans Sachs immer in der Geschichte der deutschen Dichtung weiterleben, sondern als der geniale Erzähler. 1700 seiner Reimpaardichtungen zählt er selbst auf. Es ist geradezu staunenswert, mit welchem scharfen Blick der einfache Schuhmacher seine Zeit und ihre Ziele erfaßte, und welch eine Kenntnis der Geschichte und der fremden Literaturen der Ungelehrte sich erworben hat. Möglich war das nur durch die Atmosphäre, in der er lebte. Es war die Zeit des Erwachens der Geister, der Reformation, deren Wesen Hans Sachs im Innersten erfaßte, und die er mit dem Lied „Die wittembergisch nachtigal, die man iez höret überal" begrüßte:

Wacht auff! es nahent gen dem tag!
Jch hör' singen im grünen hag
Ein wunikliche nachtigal.

Und des Dichters Vaterstadt, eine kleine Republik, war an Wohlstand und an Sinn für Kunst und Wissenschaft die erste in Deutschland. Männer wie Vischer, Dürer, der Humanist Wilibald Pirckheimer waren seine Mitbürger. Durch den Buchdruck ergoß sich eine Fülle von Übersetzungen aus der antiken Literatur und den deutschen Volksbüchern und Chroniken und Reisebeschreibungen über ganz Deutschland. Und was Hans Sachs mit seinen hellen Augen gesehen und gelesen hatte, das stellte das „Genie der Reproduktion" in einfacher, treuherziger, naiver Denkart und Sprache dar: alle Stände, alle Berufe, alle Lebensalter, jedes mit seinem Denken und Empfinden, seinen Fehlern und Tugenden lebendig und klar, als lebten sie mit uns, und die Gestalten aus der biblischen und weltlichen Geschichte, wenn auch aus noch so ferner Zeit, alle als Kinder des 16. Jahrhunderts; immer zeigte er überlegene Ruhe und objektive Gelassenheit wie ein Mann, der lachend die Wahrheit sagt. Daß diese Dichtungen nicht um ihrer selbst willen, sondern um der Moral, der Besserung der Menschen willen geschrieben sind, das hat der Dichter mit allen Dichtern seiner Zeit gemein. Wer wollte auch bei Hans Sachs den Standpunkt, den erst Goethe der Dichtkunst gegeben hat, voraussetzen? Aber gerade Goethe hat das innerste Wesen des Dichters erkannt und es schön dargestellt, weil ihm das Geheimnis des eigenen Schaffens in diesem seinem „Vorfahren" entgegentrat. Die Muse erscheint dem Dichter „in seiner Werkstatt Sonntags früh":

Die tritt mit gutem Gruß herein;
Er drob nicht mag verwundert sein,
Denn wie sie ist, so gut und schön,
Meint er, er hätt' sie lang gesehn.
Die spricht: „Ich habe dich auserlesen
Vor vielen in dem Weltwirrwesen,
Daß du sollst haben klare Sinnen,
Nichts Ungeschicklichs magst beginnen.
Wenn andre durcheinander rennen,
Sollst du's mit treuem Blick erkennen;
Wenn andre bärmlich sich beklagen,
Sollst schwankweis deine Sach fürtragen;
Sollst halten über Ehr und Recht,
In allem Ding sein schlicht und schlecht,
Frummkeit und Tugend bieder preisen,
Das Böse mit seinem Namen heißen.
Nichts verlindert und nichts verwitzelt,
Nichts verzierlicht und nichts verkritzelt;
Sondern die Welt soll vor dir stehn,
Wie Albrecht Dürer sie hat gesehn,
Ihr festes Leben und Männlichkeit,
Ihre innre Kraft und Ständigkeit.

Wie vieles auch die beiden Dichter unterscheidet, der „Naturgenius" war beiden gegeben, das Genie, das das Typische und Charakteristische im Menschen mit klarem Auge erkennt und so, wie es erkannt ist, darzustellen weiß. Das war es, was Wieland zu dem Ausruf begeisterte: „Hans Sachs ist wirklich und wahrhaftig ein Dichter von der ersten Größe ... Wir beugen uns alle vor Hans Sachsens Genius, Goethe, Lenz und ich."

Die geradezu ungeheure Masse der Dichtungen von Hans Sachs gliedert sich, abgesehen von den Liedern, in Tragödien und Komödien, weltliche Erzählungen, Fabeln, Schwänke und Fastnachtsspiele, aber die Grenzen der Dichtungsgattungen laufen ineinander, eigentlich sind es alles naive Erzählungen mit moralischer Tendenz, auch seine Tragödien, wie Der hörnen Siefrit mit dem bezeichnenden Schluß:

Zum andern deut Siefrit die jugent
on zucht, gute sitten und tugent,
verwegen, frech und unverzagt
die sich in alle gferlichkeit wagt.

und seine Komödien, wie die von der geduldigen und gehorsamen Markgräfin Griselde. Wo die köstliche Gabe seines Humors hervor-

leuchten kann, wie im Schwank, dem Fastnachtsspiel und der Fabel, da ist sein eigentliches Element. Den lieben Gott ganz menschlich, wie er die beiden ersten Menschen besucht und die Kinder der Eva im Beten und im lutherischen Katechismus unterrichtet, darzustellen, oder wie Christus dem unzufriedenen Petrus das Weltregiment übergibt, der aber schon nach einem Tage kläglich Schiffbruch leidet, da er nicht einmal eine Geis nach seinem Willen leiten kann, das konnte nur der schalkhafte und naive Sinn eines Hans Sachs, ohne ins Burleske zu fallen.

Mag er nun die Dummheit der Bauern von Fünfingen schildern, die einem Roßdieb Urlaub bis nach der Ernte geben, weil sie fürchten, daß ihr Feld bei seiner Hinrichtung zertreten wird, oder die Torheit einer Bäuerin, die durch einen fahrenden Schüler ihrem verstorbenen Gatten Geld und Kleider in den Himmel sendet, oder die List eines Ehemannes, der durch das „heiße Eisen" seine Frau zur Beichte ihrer Sünden in der Ehe bringt, oder einem geschwollenen Kranken durch den Arzt die Narrheit, Hochfahrt, Geiz, Neid, Unkeuschheit, Völlerei und Zorn aus seinem Bauche ziehen lassen, oder berichten, wie vor der Bosheit eines alten Weibes selbst dem Teufel alle Haare zu Berge stehen, oder „Woher die Männer mit den Glatzen ihren Ursprung haben", oder von den Herrlichkeiten und Wundern des Schlaraffenlandes erzählen, immer adelt den Stoff die Herzensgüte des Dichters, seine köstliche Natürlichkeit, sein harmloser Humor und gibt ihm erst das, was ihn zur Dichtung macht.

III.

Neuhochdeutsche Zeit.

Luther, seine Freunde und Gegner.

Der Geist des 16. Jahrhunderts ist der Geist **Luthers.** Niemals ist eine Zeit in ihrem Denken und Empfinden von einem Menschen so bestimmt worden, nie hat ein Mann seiner Zeit so seinen Stempel aufgedrückt, wie Luther. Es ist kaum möglich, das Wirken dieses Mannes mit dem eisernen Willen und der übermenschlichen Tatkraft in wenig Worten zusammenzufassen; und doch ist das dem Dichter „der letzten Tage Huttens" in einem Verse gelungen:

Auf einer grün umwachs'nen Burg versteckt,
hast du die Bibel und das Deutsch entdeckt.

Luthers Erfolge sind darum nicht weniger erstaunlich, weil der Boden für seine Ideen vorbereitet war. Das war geschehen durch die Humanisten. Schon mehrfach haben wir von einer Renaissance der Antike in Deutschland sprechen können, aber sie war dem deutschen Geistesleben und der deutschen Dichtung verderblich gewesen, erst der Humanismus des 15. und 16. Jahrhunderts hat die Worte zur Tat gemacht: „Die alten Sprachen sind die Scheiden, in denen das Messer des Geistes steckt." Die große Bewegung, die von Italien ihren Anfang nahm und durch die Auffindung antiker Autoren neu belebt wurde, faßte in Deutschland besonders festen Fuß. Bedeutende Gelehrte wie Konrad Celtes, Jacob Wimpfeling, der große Stilist und Kritiker Erasmus von Rotterdam und der erste Kenner der antiken und der hebräischen Sprache, Johann Reuchlin und Crotus Rubianus aus Erfurt, der Lehrer Luthers und Hauptverfasser der „Briefe der Dunkelmänner", an denen auch **Ulrich von Huttens** glänzende Begabung Anteil hatte, sie alle waren einig in dem einen großen Ziel: der Vernichtung der Scholastik und der Begründung einer neuen freien, auf sich selbst gestellten Wissenschaft. Bisher war die Wissenschaft die Magd der Kirche, ihren Lehren unterworfen, jeder freien Regung beraubt. In dem Studium der Griechen lernte man eine von allen äußeren Einflüssen befreite, nur dem Gesetz des Verstandes gehorchende Wissenschaft kennen; eine solche in

Deutschland zu schaffen, war das Ziel der Humanisten. Die Gründung der Universität in Wittenberg (1502) und bald darauf in Frankfurt a. d. Oder, vieler humanistischer Gesellschaften und der Lateinschulen sollten zu diesem Zwecke mitwirken. Auch Luther war ein Humanist und Freund der Antike, nur mit einem großen Unterschiede: Es war ihm gar nicht um eine freie Wissenschaft zu tun, auch nicht um das durch die Griechen übermittelte Wissen; denn das Wissen bedeutete ihm nichts gegenüber dem Glauben; für ihn hatte das Studium der alten Sprachen nur den Wert, daß es lehrte, die Bibel zu verstehen; seine Wissenschaft machte vor der Bibel Halt. Wo menschliches Wissen der Bibel widerstreitet, muß der Verstand sich bescheiden. Diese Einseitigkeit und Beschränktheit Luthers hat die deutsche Wissenschaft Jahrhunderte lang in Fesseln geschlagen. Das will Goethes Wort besagen von dem Luthertum, das die ruhige Bildung zurückhielt, und Lessings Klage: „Du hast uns von dem Joche der Tradition erlöst, wer erlöst uns von dem unerträglicheren Joche des Buchstabens?“ hat auch heute noch seine Geltung nicht ganz verloren. Daß in die katholische Kirche sich viel Mißbräuche eingeschlichen, und ihre Lehre sich weit entfernt hatte von dem, was einst Christus gelehrt, das ahnten Millionen Deutsche, aber Luther hat aus der Bibel den Beweis dafür geführt und auf Grund der Evangelien ein von allen späteren Lehren und Mißbräuchen gereinigtes Christentum aufgebaut. Darum kann man mit Recht von ihm sagen: Er hat die Bibel entdeckt. Nicht als wenn es vor Luther keine deutsche Bibel gegeben hätte. Aber er war der erste Deutsche, der sich an die Übersetzung der ganzen Bibel nach dem Originale wagte. Im Jahre 1534 erschien die Lutherische Bibel im Druck bei Hans Lufft in Wittenberg. Wie er dabei zu Werke ging, das hat er selbst in seinem schönen Sendschreiben vom Dolmetschen geschildert:

„Ich habe mich beim Dolmetschen des befleißigt, reines und klares Deutsch zu geben. Es ist uns wohl oft begegnet, daß wir vierzehn Tage, drei, vier Wochen lang ein einziges Wort gesucht und danach gefragt haben, und haben es dennoch zuweilen nicht gefunden . . .

„Man darf eben nicht die Buchstaben in der lateinischen Sprache fragen, wie man Deutsch reden soll . . ., sondern muß die Mutter im Hause, die Kinder auf der Gasse, den gemeinen Mann auf dem Markt darum fragen. Man muß diesen auf den Mund sehen, wie sie reden, und demgemäß dolmetschen. Dann verstehen sie es und merken, daß man deutsch mit ihnen redet.

„Wenn der Engel Maria grüßt und sagt: ‚Gegrüßt seist du Maria voll Gnaden, der Herr mit dir‘. Nun wohl, so ist es bis-

her schlechthin nach den lateinischen Buchstaben verdeutscht worden. Sage mir aber, ob das auch gut deutsch sei. Wo redet der deutsche Mann so: ‚Du bist voll Gnaden'? Und welcher Deutsche versteht, was das heißt: ‚voll Gnaden'? Er muß an ein Faß voll Bier oder an einen Beutel voll Geld denken. Darum habe ich es so verdeutscht: du Holdselige . . ."

„Hätte ich hier das beste Deutsch nehmen wollen, . . . dann hätte ich den Gruß so verdeutscht: ‚Gott grüße dich, du liebe Maria . . .'

„Wer deutsch kann, der weiß wohl, welch ein herzlich feines Wort das ist: die liebe Maria, der liebe Gott, der liebe Kaiser, der liebe Fürst, der liebe Mann, das liebe Kind. Ich weiß nicht, ob man das Wort ‚liebe' in lateinischer oder in anderen Sprachen auch so herzlich und entsprechend ausdrücken kann, daß es so durch alle Sinne ins Herz hinein dringt und klingt, wie es das in unserer Sprache tut."

Nun wird man das Wort des Dichters verstehen: „du hast das Deutsch entdeckt." Der Bergmannssohn grub in die tiefen Schachten der deutschen Volksseele und „in die Eingeweide der Sprache" und förderte nie geahntes köstliches Gold zutage. Er ist nicht Übersetzer, sondern Sprachschöpfer. Sein Sprachgenie kann alles, was er will und für alles findet er den richtigen, ja notwendigen, weil natürlichen Ausdruck. Mag er Hohes oder Niederes, Erhabenes oder Schlichtes, von Ernst oder Scherz, von Leid oder Freude zu sagen haben, überall schmiegt sich das Wort an den Begriff wie ein festanliegendes Gewand an. Wettert er wie in seinen zahlreichen Streitschriften gegen die verhaßten Papisten, wie „dröhnt da das Erz der deutschen Zunge", schreibt er an eins seiner Kinder, wie lieblich und anheimelnd klingt da die Sprache desselben Mannes. Luthers Bibel und seine Schriften waren den Zeitgenossen eine Offenbarung; er erscheint ihnen wie ein Mensch, der mit Engelzungen redet. Durch die Kraft seiner Sprache zwang er auch die Feinde in seine Bahnen und erreichte, was einzig dasteht, daß die Sprache *eines* Mannes die Sprache eines ganzen Volkes, unsere Sprache geworden ist. Durch die Reformation hat Luther Deutschland getrennt, durch seine Bibel hat er es vereinigt. Über Wittenberg und Weimar geht der Weg zur deutschen Einheit. Und wie sich stets Verdienst und Glück verketten, so fand Luther schon Bestrebungen vor, in dem Wirrwar der deutschen Dialekte, dem Niederdeutschen und Mitteldeutschen, dem Bayrischen und Alemannischen nach einer Einheitlichkeit in Sprache und Schrift. Besonders hat sich hier die kaiserliche Kanzlei auf Veranlassung Maximilians I. verdient gemacht. Ihr großer Einfluß erstreckte sich auf alle übrigen fürstlichen Kanzleien. Indem Luther in dem Gerüst der Sprache

der kursächsischen Kanzlei und dem mitteldeutschen Wortbestande folgte, konnte er erwarten, von den meisten Deutschen verstanden zu werden. „Ich rede nach der sächsischen Kanzlei, welcher alle Fürsten und Könige in Deutschland nachfolgen; alle Reichsstädte, Fürstenhöfe schreiben nach der sächsischen und unserer Fürsten Kanzlei, darum ist's auch die gemeinste deutsche Sprache. Kaiser Maximilian und Kurfürst Friedrich, Herzog von Sachsen haben im römischen Reich die deutschen Sprachen also in eine gemischte Sprache gezogen." Ein Jahrhundert später bedurfte es auch für die Niederdeutschen keiner Übertragung mehr. Alle die Vorzüge der Prosa Luthers spiegeln sich auch in seinen Kirchenliedern wider. Luther ist der Schöpfer des Kirchenliedes; durch ihn ist es erst der feste Bestandteil des Gottesdienstes geworden. Wir brauchen nur an seine aus wahrer Empfindung und in echtem Volkston verfaßten Lieder: „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" und „Wir glauben all an einen Gott" und an das herrliche Trutzlied des Protestantismus zu erinnern, um Luthers dichterische Kraft zu erweisen. Seinen Spuren folgte Paul Speratus, Nicolaus Decius, Erasmus Alberus, Burkhard Waldis, Bartholomäus Ringwaldt, bis im 17. Jahrhundert der Klassiker des Kirchenliedes erstand, **Paul Gerhardt** (geb. 1607), in dessen schönen Liedern wie „Befiehl du deine Wege" und „Nun ruhen alle Wälder" im Gegensatz zu dem streitbaren Wesen Luthers sich Ruhe und Frieden und ein kindlich gottergebenes Gemüt ausspricht.

Neben oder vor ihm dichtete Kirchenlieder **Martin Rinckhardt** aus Eilenburg, Verfasser des Liedes „Nun danket alle Gott", **Joh. Heermann**, von dem das Lied stammt: „O Gott, du frommer Gott," **Georg Neumark**, dem wir das Lied: „Wer nur den lieben Gott läßt walten," verdanken und **Angelus Silesius** (Joh. Scheffler), bekannt als Dichter des Liedes: „Mir nach spricht Christus unser Held." Er trat zum katholischen Glauben über. Aber in seinen „geistreichen Sinn- und Schlußreimen", Cherubinischer Wandersmann genannt, zeigte er sich weder als Protestant noch als Katholik, sondern als tiefsinniger Mystiker und schwärmerischer Pantheist. Für den mystischen Charakter seiner geistlichen Hirtenlieder ist schon der Titel bezeichnend: Heilige Seelenluft oder geistliche Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Psychen. Natürlichere Empfindung verraten die Trutz-Nachtigall genannten geistlichen Lieder **Friedrich von Spee's** (1591—1635), des Jesuiten und wackeren Kämpfers gegen die Hexenprozesse.

In einigen seiner Gedichte, wie in dem ergreifenden „Traurgesang von der Not Christi am Ölberg in dem Garten" und der „Ermahnung zu Buß an den Sünder" erhebt er sich hoch über

die meist süßliche und weichliche Poesie seiner Zeitgenossen. Auch in seinen Naturschilderungen bricht nicht selten eine persönliche und individuelle Auffassung hindurch.

Auf keinem anderen Gebiet hat sich Luthers dichterische Fähigkeit betätigt. Die weltliche Dichtung war ihm gleichgültig, wenn nicht verhaßt. So ist es denn zu verstehen, daß das Zeitalter Luthers nichts ästhetisch Wertvolles hervorgebracht hat. Es handelt sich in der gesamten Literatur immer nur um den Kampf für oder gegen Luther.

Ulrich von Huttens (geb. 1488) Schriften gegen den Papst atmen dieselbe Streitlust und Kampfesfreude wie die des großen Reformators. Man möchte ihn seinen Vorläufer und Kampfgenossen nennen; und wirklich war Hutten auch ein Freund, ein begeisterter Verehrer Luthers; aber was in diesem Kampfe dem einen das heiß erstrebte Ziel war, das war dem andern völlig gleichgültig. Bei Hutten handelt es sich nur um die politische Macht, die Größe und Unabhängigkeit des deutschen Reiches, für die der ruhelose, mannhafte Patriot bis zu seinem traurigen Ende gekämpft hat. Seine literarische Bedeutung liegt in seinen lateinischen Schriften; doch bleibt ihm das Verdienst, den satirischen Dialog in die deutsche Dichtung eingeführt zu haben; sein tapferes Lied „Ich hab's gewagt mit Sinnen", sowie sein von warmer Vaterlandsliebe erfülltes Gesprächbüchlein, „die Anschauenden" genannt, das er selber aus dem Lateinischen ins Deutsche übertrug, erwarb ihm die Gunst und den Beifall des Volkes. Wie Hutten, so stand auch der ihm an Charakter und in seinen Dichtungen ganz unähnliche Elsässer Geistliche **Thomas Murner** (geb. 1475) zuerst auf der Seite Luthers, oder wenigstens derer, die eine Reformation der Kirche verlangten. Nach Art Sebastian Brants griff er in seinen satirischen Dichtungen: Die Narrenbeschwörung, Die Schelmenzunft, Die Gäuchmatt, Die Mühle von Schwindelsheim, kurz vor Luthers Auftreten neben den anderen Ständen ganz besonders die Liederlichkeit und das sittenlose Leben der Geistlichen und Mönche mit schonungsloser, oft roher Satire an und forderte eine Abstellung der Mißbräuche; nur sollte die Besserung von dem Oberhaupte und der geistlichen Behörde ausgehen und die Lehre der Kirche nicht berührt werden. Von Luthers Wirken gegen die Kirche fürchtete er die schlimmsten Folgen: Aufruhr, Vernichtung jeder Autorität und Religionskriege. So wird ihm denn Luther, den er zuerst als „ehrwürdigen, in Gott liebsten Vater und Mitbruder" angeredet hatte, der Verführer des Volkes und darum sein grimmigster Feind. Der leidenschaftliche Gegner begnügt sich nicht damit, in Gegenschriften Luthers Lehre anzugreifen,

er macht vielmehr seinem Zorn und Haß Luft in einer Satire: Von dem großen Lutherischen Narren, wie ihn Doktor Murner beschworen hat, in der er nicht nur gegen die Gefährlichkeit der Lehre Luthers eifert, sondern sogar dessen Ehe in schändlicher und roher Weise verhöhnt. Luther würdigte ihn keiner Antwort.

Als treue Anhänger der Reformation wirkten **Erasmus Alberus** und **Burkhard Waldis** durch Schrift und Wort im Geiste Luthers. Sie hüllten ihre Satire in das Gewand der Fabel. Alberus in seinem Buch von der Tugend und Weisheit, 49 Fabeln, und Waldis in dem Esopus, ganz neu gemacht und in Reime verfaßt, 400 Fabeln. Auch hier war Luther vorangegangen mit seinen „etlichen Fabeln aus dem Esopo verdeutscht".

In einem Tierepos das ganze bürgerliche, religiöse und politische Leben mit seiner Satire zu begleiten war die Absicht **Georg Rollenhagens** (1542—1609), des Magdeburger Rektors in seinem Froschmäuseler, einer Nachahmung und Erweiterung der homerischen Batrachomyomachie (Froschmäusekrieg). Wenn in Reineke Fuchs unter den Tieren Menschen dargestellt werden, die menschlich, immer jedoch entsprechend dem Charakter des Tieres handeln, sind hier die Tiere Menschen geworden, die mehrere Sprachen reden, gelehrt sind wie Rollenhagen selbst oder Dinge tun, die nur Menschen möglich sind. Damit hebt das Tierepos sich selbst auf. Rollenhagens Dichtung wollte „eine förmliche deutsche Lektion, gleichsam ein Abbild der Zeit" sein. So ist denn auch Luther eine bedeutende Rolle zugedacht. Der mächtige Frosch Elbmarx macht den bösen Mißbräuchen der Kirche ein Ende. Manches ist hübsch erfunden und der Natur abgelauscht, aber das Ganze ist matt und ermüdet durch die Breite der Darstellung.

Es war wohl natürlich, daß der Reformator, der Prosa und Poesie in seinen Dienst stellte, sich auch die Wirkung durch das Drama nicht entgehen ließ. Er forderte vielmehr selbst zur Bearbeitung biblischer Stoffe in lateinischer und deutscher Sprache auf. Freilich widerstrebte seinem frommen Sinn die Darstellung des Leidens Christi auf der Bühne, des eigentlichen Stoffes der mittelalterlichen Misterien. Und so groß war sein Einfluß, daß auf sein bloßes Wort hin die Mysterien fast in ganz Deutschland verschwanden. An ihre Stelle tritt das protestantische Drama, das aus dem Alten und Neuen Testament fast alles, was für die neue Lehre von Bedeutung war, darstellte. Seine Form wurde durch den Humanismus beeinflußt. In den Lateinschulen pflegte man nach dem Muster des viel gelesenen Terenz das lateinische Schuldrama, das die Einteilung in Akte und Szenen, eine strengere Gliederung und einen dramatischen Aufbau einführte. Das blieb

nicht ohne Einfluß auf die äußere Gestalt des Volksdramas. So finden wir bei Hans Sachs die Einteilung in Akte, aber es verschlägt ihm nichts, einen Aktschluß mitten in eine Szene zu verlegen. Man hatte von dem Wesen des Dramas ganz vage Vorstellungen, von der Notwendigkeit, Ort und Zeit einheitlich zu gestalten, kaum eine Ahnung, geschichtliches Verständnis fehlte noch ganz, und nur das eine war gewonnen: man näherte sich der dramatischen Darstellung, einer in sich abgeschlossenen Handlung. Doch die moralische Unterweisung und die Begründung und Verteidigung der lutherischen Lehre blieb die Hauptsache. Die Anforderungen des Publikums an die szenische Darstellung, die in den Ratshäusern oder in den Schulen oder auf öffentlichen Plätzen stattfand, waren ebenso gering wie im Mittelalter. Unter den zahlreichen Dichtern solcher Dramen ist der älteste der Basler Bürger **Pamphilus Gengenbach**, der im Anfange des 16. Jahrhunderts in seinem noch ganz episch gehaltenen Totenfresser gegen die Seelenmessen eiferte und an der Leiche eines soeben Verstorbenen u. a. den Papst und den Bischof, den Bettelmönch und die Pfaffenmagd, den „Teufel mit der Geige", die Seele des Verstorbenen, den Edelmann und Bauer oft mit Hinweis auf Luthers Lehre für und wider die Seelenmesse sprechen läßt. **Nicolaus Manuel** (geb. 1484) aus Bern, Dichter, Maler und Krieger, gibt schon in den Titeln seiner Dramen: Vom Papst und seiner Priesterschaft und Von Papsts und Christi Gegensatz seine Tendenz zu erkennen. In seinem dramatisch belebten Spiel Der Ablaßkrämer wird Ricardus Hinderlist, ein Ablaßhändler, von den betrogenen Bauernfrauen schmählich geschlagen und gefoltert. Der schon früher erwähnte Burkhard Waldis (geb. 1495), ließ in Riga 1527 seine Parabel vom verlorenen Sohn aufführen, in der er die lutherische Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben erweisen wollte und der sächsische Geistliche **Paul Rebhuhn** gab in seinem Geistlich Spiel von der gottesfürchtigen und keuschen Frau Susanna, ganz lustig und fruchtbarlich zu lesen, in dem er sogar nach antikem Muster einen Chor einführte, ein hübsches Bild biederen Familiensinnes und einer braven Frau, die böswillig verleumdet, aber noch durch Gottes Hilfe gerettet wird. Auch dieses Drama fiel nicht aus dem Rahmen der Tendenz. Denn die Aufhebung des Sakraments der Ehe und des Zölibats der Priester hatte zu vielen Mißverständnissen über Luthers Auffassung der Ehe geführt.

Ganz abseits von der reformatorischen Tendenz standen die Aufführungen der englischen Komödianten, die von 1592 an mit Unterbrechungen fast ein Jahrhundert lang in den großen Städten und Residenzen Deutschlands zuerst englische Dramen in der

englischen, dann in deutscher Sprache und zuletzt auch deutsche Stoffe aufführten. Sie sind weniger für das deutsche Drama als für die Bildung eines deutschen Schauspielerstandes von Bedeutung geworden. Fast das ganze große Repertoire der englischen Bühne brachten sie nach Deutschland herüber. So wurden denn die Deutschen durch sie zuerst mit den Dramen Shakespeares bekannt, der Komödie der Irrungen, Sommernachtstraum, Kaufmann von Venedig, Bezähmung der Widerspenstigen, Heinrich IV., Titus Andronicus, Romeo und Julia, Julius Caesar, Lear, Othello und Wintermärchen, aber leider in einer rohen Bearbeitung. Denn diesen Bearbeitern und Schauspielern kam es nur auf die Darstellung entsetzlicher Greuel und Mordtaten an. Der Narr, die lustige Person, Pickelhäring genannt, war eine der Hauptpersonen und machte sich sogar mitten in den tragischen Szenen breit, nicht nur in der Komödie, dem Pickelhäringsspiele. An Stelle des Knittelverses des deutschen Volksdramas tritt in diesen Bearbeitungen die Prosa. Unter den Fürsten, die sich englische Komödianten hielten, war auch Herzog Julius von Braunschweig, selbst ein dramatischer Dichter. Von seinen Dramen genügt es zu erwähnen, daß sie in Anlehnung an die Stücke der Engländer in Prosa abgefaßt sind; es ist aber bezeichnend, daß er zwei von ihnen, „um dem reimbegierigen Leser zu gefallen", in Knittelverse umsetzen ließ. Mehr Rücksicht auf die Forderung der Bühne zu nehmen, das war das einzige, was die deutschen Dichter von den Engländern lernten. Der sehr fruchtbare Nürnberger Poet Jacob Ayrer († 1605) preist seine Stücke an „weil in ihnen alles nach dem Leben angestellt und dahin gerichtet, daß man's (gleichsam auf die neue englische Manier und Art) alles persönlich agieren und spielen kann, auch so lieblich und begierig den Agenten zuzusehen ist, als hätte sich alles erst ferden (im vergangenen Jahr) oder heuer verloffen und zugetragen". Freilich war er kein Shakespeare, und so blieb denn die Episode der Engländer ohne nennenswerte Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Dramas.

Den bedeutendsten Satiriker, Verteidiger der Reformation und Kämpfer gegen die Mißbräuche der katholischen Kirche hat Luther nicht mehr erlebt. **Johann Fischart** wurde um 1548, wahrscheinlich in Straßburg, geboren, lebte, nachdem er eine gelehrte Ausbildung genossen und viele Reisen unternommen hatte, als Schriftsteller zuerst in Straßburg, später als Amtmann in Forbach; um 1590 ist er gestorben. Fischart gehört nicht zu den großen schöpferischen Geistern, er hat kein selbsterdachtes großes Werk geschaffen, immer lehnt er sich an andere an, übersetzt und überträgt, aber stets gibt er dem Stoffe so viel Eigenes hinzu, durchtränkt ihn mit seiner

Art und seinem beißenden Witz, seiner sprachschöpferischen Phantasie, daß der fremde Stoff unter seiner Hand sein Eigentum wird. Seine Domäne ist der Wortwitz. Was er an Wortspielen, Wortverdrehungen, komischen Wortdeutungen, Wortverzerrungen, Erfindung immer neuer Varianten des Begriffs leistet, das kann man ungeheuerlich nennen. Der Dichter kannte hierin kein Maß, und nicht nur hierin; Maßlosigkeit und eine alle Grenzen überschreitende Leidenschaftlichkeit ist der Typus seiner polemischen Dichtung. Das Ziel dieses Hasses sind das Papsttum und die Jesuiten. Dieser Orden, im Jahre 1534 gegründet, drohte durch seine großen Erfolge das Werk der Reformation zu vernichten. Deshalb hielt es Fischart, ein glühender Patriot und begeisterter Verehrer der Reformation, zuerst Luthers, dann Calvins für notwendig, mit seinen schneidigen Waffen zum Angriff vorzugehen. Unter diesen Schriften nimmt das Jesuiterhütlein oder wie der eine ganze Druckseite umfassende Titel beginnt: „Die Wunderlichst Legend vom Ursprung des abgeführten, gevierten, quartierten, vierhörnigen und viereckechten Hütleins. . . .“ die erste Stelle ein. Luzifer beruft die Seinigen und läßt aus den Hörnern des Teufels die Kuttenkappe, die Bischofsmütze, die Tiara des Papstes und endlich das greulichste „Bubenstück“, das viergehörnte Jesuitenhütlein, anfertigen. Darein wird genähet „Abgötterei, Verblendung und Verzauberei. Den Teuffelslist im Paradyß, die Schmeychelwort, vergüfftet Süß, Falsch Hertz, Falsch Sinn, Arglist, Betrug, Scheinarmut, die vollauff hat gnug usw. Ausstaffiert wird es „Mit Blutpractic und Greulichkeyt, Mit Mordstifftung, Unfridsamkeyt. Mit den Schürgabeln der Verhetzung, Und mit Feurpfeilen der Verletzung Mit den Vergifften Lugenspiesen, Mit Händeln wider das Gewissen . . .“ Der maßlose Haß und die übertreibenden Anklagen stoßen uns ab, zumal der Witz nicht immer nach unserem Geschmack ist. Aber die souveräne Beherrschung der Sprache und die von keinem andern erreichte Fülle des Ausdrucks erheischen unsere Bewunderung. In ähnlicher Weise macht Fischart seinem Herzen Luft in seinen Schriften zur Verteidigung der Hugenotten, insbesondere in den sieben gegen Katharina von Medici gerichteten Sonetten, dem ersten Versuch in dieser Dichtungsart in Deutschland. Ebenfalls von protestantischem Sinn, aber dem friedfertigen, evangelischen erfüllt sind das Philosophische Ehezuchtbüchlein und die Anmahnung zur christlichen Kinderzucht, die einem Katechismus beigegeben waren. Fischarts Quelle ist meist Plutarch. Er zeigt sich hier als liebenswürdiger Verehrer der Ehe und des Familienglücks, als ein Freund der Kinder und einer verständigen Kindererziehung, auch hier ganz eines Sinnes mit dem großen

Reformator. Ebenso abseits von Satire und Haß steht das kleine Werk, das sich bis auf den heutigen Tag lebendig erhalten hat: Das glückhafte Schiff von Zürich. Bei Gelegenheit des Schützenfestes in Straßburg im Jahre 1576 war eine größere Zahl von Züricher Bürgern von ihrer Vaterstadt in einem Tag bis nach Straßburg gerudert und hatte einen morgens mitgenommenen Hirsebrei noch warm den Straßburger Freunden überreichen können, ein geringer Stoff für eine Dichtung, aber Fischart gab er Gelegenheit, in lebendiger Darstellung die „hantfest Arbeitsamkeit und standhaft Unverdrossenheit" deutscher Bürger zu preisen, die er in den zum geflügelten Wort gewordenen Versen zusammenfaßte „Arbeit und Fleiß, das sind die Flügel, so führen über Strom und Hügel." Uns erfreut hier an dem Dichter, der so große Gegensätze in sich verband, seine schöne echt deutsche Gesinnung und seine Vaterlandsliebe, der er auch sonst sehr oft Ausdruck verliehen hat, wie in dem Gedicht Ernstliche Ermahnung an die lieben Deutschen:

Auffrecht, Treu, Redlich, Eynig und Standhafft.
Das gwinnt und erhällt Leut und Landschafft:
Also wird man gleich unsern Alten;
Also möcht man forthin erhalten
Den Ehrenruhm auff die Nachkommen,
Daß sie demselben auch nachomen . . .
— — — — — — — — — — — — — —
Gott stärk dem Edeln Teutschen Gblüt
Solch anererbt Teutsch Adlersgmüt.

Wo der Stoff den leidenschaftlichen Dichter nicht zur beißenden oder gar gehässigen Satire drängt, da zeigt er sich als ernster besonnener Mann von lauterer Gesinnung, oft auch läßt er an Stelle des bitteren Spottes und Hohnes der milderen Seite seiner Begabung, einem köstlichen Humor, die Zügel schießen, so in seiner Satire auf die Prophezeiungen in den Kalendern Aller Praktik Großmutter genannt, ferner in dem Podagramischen Trostbüchlein und in seinem vielgenannten Gedicht Flöhatz, einem Rechtshandel der Flöhe mit den Weibern. Bei der Bedenklichkeit des Stoffes können wir der übersprudelnden Komik des Dichters nicht nachgehen. Aber von der Unerschöpflichkeit seiner Erfindungsgabe möge Zeugnis ablegen eine Anzahl der über 70 Namen, die er seinen Helden beilegt: Bortief, Buckelsprung, Fechtimbusch, Finsterwald, Keckimschlaf, Leistapp, Nachtwacker, Plutdurst, Pulsfühler, Rauschimbart, Schanderkalt, Schleichinstal, Zopfsieked. Nur weniger Dichter Eigenart wird man mit der Fischarts vergleichen können. Am nächsten stehen ihm noch

im Altertum Aristophanes, unter seinen Zeitgenossen Rabelais. So war es denn sehr natürlich, daß Fischart, der große Nehmer, die Übertragung des Rabelaisschen Romans Gargantua und Pantagruel auf sich nahm, in dem der Dichter die Erziehung und die Kriegsfahrten des Riesen Gargantua und seines Sohnes schildert und in diesem Rahmen die Maßlosigkeit und Roheit seiner Zeit und die Mißbräuche in Staat und Kirche geißelt. Das war Fischarts dichterisches Element und so wird denn aus der Übertragung, die sich nur auf das erste Buch Rabelais' erstreckte, eine fast selbständige Schöpfung Fischarts, eine Satire auf das Privatleben der Deutschen des 16. Jahrhunderts, auf die Roheit und Genußsucht der Zeit, gegen die Kurpfuscher und Rechtsverdreher, die sittenlosen Geistlichen und die unerzogenen Erzieher. In der Maßlosigkeit der Sprache, der Formlosigkeit der Darstellung übertrifft dieses Werk vielleicht alle andern, aber für die Sittengeschichte des Jahrhunderts wird es immer eine unerschöpfliche Fundgrube bleiben.

Der vielseitige und unermüdlich tätige Schriftsteller hat auch Anteil an der Einführung einer Literaturgattung in Deutschland, die heute alle anderen überwuchert, des Romans. Von dem aus Spanien nach Frankreich gekommenen Amadisroman, der von den wunderbaren oder galanten Abenteuern und Wundertaten seines Helden und seiner Nachkommen berichtet, der Lieblingslektüre des 16. Jahrhunderts, hat Fischart den 6. Band übertragen und bearbeitet.

Die deutsche Romanliteratur beginnt mit den Erzählungen des aus Colmar gebürtigen Stadtschreibers **Jörg Wickram** Der Goldfaden, Reinhard und Gabriotto und Von den guten und bösen Nachbarn, einer Art Familienroman. Wickram ist ein braver und biederer Erzähler, nicht ohne Erfindungsgabe, aber nüchtern und oft weitschweifig. Immerhin sind seine Erzählungen ein achtbarer Anfang des volkstümlichen Romans. Hübsch erzählt sind die Schwänke seiner Sammlung: Das Rollwagenbüchlein Diese „ehrbaren" Erzählungen sollen die derben Schwänke ersetzen, die man sich bei der Fahrt auf „Rollwagen oder Schiff" zu erzählen pflegt „dieweil sich zu viel malen zuträgt, daß züchtige, ehrbare Weiber, ja auch Jungfrauen auf Wagen oder zu Schiff fahren, deren man gar wenig verschonen tut." Man sieht an diesen Schwänken, wie sehr sich der Geschmack geändert hat. Die Geschichte „von einem Ratsherren, der mit einem Kind ging" und „Von einem Münch, der einer Tochter einen Dorn aus dem Füß zoch" würden wir auch in der zahmen Erzählung Wickrams nicht zur Lektüre für die reifere weibliche Jugend geeignet halten. In

diesem Jahrhundert, das überhaupt keine größere Dichtung hervorgebracht hatte, stand der Schwank in höchster Blüte. Auch Hans Sachs hat ihm seine Neigung zugewendet. Als Begründer der Gattung kann gelten **Johannes Pauli** (geb. etwa 1450) mit seiner Sammlung Schimpf und Ernst, dessen Titel: „Schimpf vnd ernst heiset das buch mit namen durchlaufft es der welt handlung mit ernstlichen vnd kurtzweiligen exempeln, parabelen vnd historien nützlich vnd gut zu besserung der menschen" zeigt, worauf es dem Verfasser ankam. Es sind mehr kleine Erzählungen heiteren oder ernsten Inhalts als Schwänke in unserem Sinne, aus dem Volksleben oder auch aus der Antike oder Legende entnommen und in volkstümlicher Sprache gehalten, meist mit einer moralischen Nutzanwendung. Aus der großen Zahl ähnlicher Werke seien genannt **Jacob Freys** Gartengesellschaft und **Wilhelm Kirchhoffs** Wendunmut. Bei den derben Sitten der Zeit war es natürlich, daß manche Verfasser von Schwänken auch Kost für den niedrigsten Geschmack boten. Am beliebtesten von allen Schwänken waren die von Eulenspiegel erzählten oder oder ihm angedichteten. Sie waren in einem Volksbuch vereinigt worden, das Fischart bearbeitet und in Verse gebracht hatte in seinem Eulenspiegel Reimenweiß.

Volksbücher nannte man kurze prosaische Bearbeitungen deutscher oder fremdländischer Sagenstoffe, die mit Holzschnitten versehen auf der Messe und den Jahrmärkten feilgeboten wurden und eine Lieblingslektüre des Volkes waren, wie sie ja auch der junge Goethe mit Begierde und Freude erstanden und gelesen hat. Die bekanntesten der Volksbücher sind: Die vier Haimonskinder, Kaiser Octavian, Fortunatus, Dr. Faust, der ewige Jude, Genoveva, Melusine, Griseldis, die schöne Magelone. Fast alle diese Sagen sind uns bekannt durch die Bearbeitungen späterer Dichter. So hat Tieck Octavian und Fortunat dramatisch neu belebt, Maler Müller, Tieck und Hebbel die Genoveva, Hans Sachs Griseldis und Melusine. Der Name der Mutter Goethes, Frau Aja, ist der Sage von den Haimonskindern entnommen und der ewige Jude uns durch den Sohn vertraut geworden. Die Gestalt des Dr. Faust ist so recht ein Erzeugnis der Reformationszeit. Zwar kennt schon die alte Theophilussage einen Pakt mit dem Teufel, aber was Faust das Gepräge für alle Zeiten verliehen hat, das Streben nach höherer Erkenntnis, das hat ihm erst dies Jahrhundert gegeben. Luther verdammte alle Erkenntnis außer und über der Bibel. Solches Streben war ihm Sünde und deshalb Werk des Teufels. So brachte denn das Volk alle ihm unerklärlichen, wunderbar erscheinenden Taten mit dem Teufel zusammen. Solche Wunder-

taten und Zaubereien älterer und jüngerer Zeit, die zahlreich im Volke verbreitet waren, übertrug die Sage auf einen Ende des 15. Jahrhunderts geborenen fahrenden Humanisten Dr. Johann Faust, der sich durch Wundertaten den Ruf eines Zauberers erworben hatte. Diese Sagen wurden zuerst zusammengestellt in dem Volksbuch von Faust nach seinem Verleger Spießsches Volksbuch genannt, das 1587 in Frankfurt a. M. erschien. Die Tendenz ergibt sich aus dem Titel „Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschrenten Zauberer und Schwarzkünstler . . . Mehrerteils auß seinen eygenen hinderlassenen Schrifften, allen hochtragenden fürwitzigen und Gottlosen Menschen zum schrecklichen Beyspiel, abschewlichen Exempel und trewherziger Warnung zusammengezogen und in den Druck verfertiget". Danach wurde Faust in Roda bei Weimar geboren, studierte in Wittenberg Theologie, dann wurde er ein „Weltmensch", nannte sich ein D. medicinae, ward ein Astrologus und Mathematicus, nahm an sich Adlersflügel und wollte alle Gründe von Himmel und Erden erforschen, deshalb beschwor er in einem Wald bei Wittenberg den Teufel, schloß mit dem Geist Mephostophiles einen Pakt, verschrieb sich ihm und erhielt von ihm Auskunft über alles, was er wissen wollte, über Erde, Himmel und Hölle und alle überirdischen Dinge und über die menschliche Wissenschaft. Er wird in die Hölle geführt und „in das Gestirn und in die fürnembsten Länder der Erde". An den Höfen des Kaisers, des Papstes und vieler Fürsten vollführt Faust große Wundertaten. Unter den vielen Frauen, die der Geist ihm verschafft, ist auch Helena, mit der Faust einen Sohn, Justus Faustus, erzeugt. „Dies Kind erzählt D. Fausto viel zukünftige Dinge." — „Als er aber hernach um sein Leben kam, verschwanden zugleich mit ihm Mutter und Kind." Auch Wagner erscheint schon im Volksbuch. Es ist der Famulus Christoph Wagner, den Faust zu seinem Erben einsetzte. Zuletzt wird Faust vom Teufel erwürgt.

In dem Nachdruck des Faustbuchs von 1590 findet sich zuerst die Szene in Auerbachs Keller. Aus einer breiten Neubearbeitung von Widmann (Hamburg 1599), ging das Faustbüchlein vom „Christlich-Meinenden" (1725) hervor, das sich wohl unter den löschpapiernen Volksbüchern befand, die Goethe aus seiner Jugendlektüre hervorhebt. Underdes hatte sich der englische Dichter Marlowe des Stoffes bemächtigt. Sein Drama „Leben und Taten des Dr. Faust" erschien schon ein Jahr nach dem Spießschen Volksbuch. Darauf beruhte das deutsche Volksschauspiel Faust und aus diesem wiederum ist das Puppenspiel geflossen, das Goethes Quelle wurde. Aber das war noch ein langer und weiter Weg. Zum Goethischen Faust bedurfte es nicht nur eines großen

Genius, sondern einer gewaltigen geistigen Entwickelung des deutschen Volkes durch Jahrhunderte.

Goethe hat sich mit Recht einen Befreier genannt. Auch Luther wollte ein Befreier sein. Aber seine Befreiung war in Wirklichkeit Knebelung des Intellektes und aller Wissenschaft durch ein geschriebenes Wort. Gleichwie durch Basiliskenblick gebannt, kennt er und mit ihm seine Zeit von allem Geistigen, Hohen und Schönen, was der Menschheit geworden ist, nur ein einziges, die Religion. „Natur ist Sünde, Geist ist Teufel" und alle Kunst und alle Wissenschaft ist nur die Magd der Religion. Ganz verstrickt in den unseligen Glauben an den Teufel, bevölkert er „der Erde grünen Teppich" mit diesen Ausgeburten einer rohen Phantasie des krassesten Aberglaubens; so kam es, daß selbst die Schande und Schmach jener Zeit, die Hexenprozesse, auch in protestantischen Gegenden eifrige Förderung erfuhren. Für alles das steht als Symbol des dumpfen, durch die Angst vor der Hölle jeder freien Regung beraubten Geistes das Volksbuch von Faust. Das war aus dem „Erwachen der Geister", das Hutten einst mit den Worten: „Es ist eine Lust zu leben" begrüßt hatte, geworden. Im Namen der Religion ist viel an der Menschheit gesündigt worden, niemals mehr als in diesem und dem darauffolgenden Jahrhundert, vor dem wir ratlos und ohne Verständnis stehen. Um theologischer Streitfragen willen zerfleischten und vernichteten sich die Menschen und verwandelten blühende Länder in Wüsten. „Opfer fallen hier, weder Lamm noch Stier, aber Menschenopfer unerhört." In Lessings Faust erklang endlich das erlösende Wort: „Ihr sollt nicht siegen." Ihm war der Trieb zu höherer Erkenntnis, den Luther für Sünde und Teufel hielt, das Höchste und Heiligste, was Gott den Menschen gegeben hat.

Von Opitz bis Klopstock.

Das 17. Jahrhundert ist eine der trübsten Zeiten der deutschen Dichtung. Von Großem und Bedeutendem wird fast gar nichts geschaffen. Alle die schönen Blüten, die hundert Jahre vorher ein frisches und freies geistiges Leben gezeitigt hatte, waren durch den religiösen Hader geknickt worden. Die Humanisten, getäuscht in der Hoffnung auf eine freie Wissenschaft, zogen sich von der Reformation und vom Volke zurück, bedienten sich der lateinischen Sprache und waren für die deutsche verloren. Dürer, Peter Vischer und Lucas Cranach blieben ohne nennenswerte Nachfolger. Was hätten sie auch einem Volke sagen sollen, dem die Schönheit Sünde

war? Auf den frisch sprudelnden Quell des Lebens in Hans Sachsens Dichtkunst folgte eine im Banne des kunstfeindlichen Protestantismus stehende nüchterne, belehrende Poesie, oder ein krasser, roher Realismus. Die Volksdichtung schwindet ganz, erst der junge Goethe knüpft wieder an Hans Sachs an. Aus der Gelehrtenstube erklingt, was nun als Dichtung ausgegeben wird. Über den schlimmen Zustand der deutschen Literatur und über die Notwendigkeit einer Reform war man einig, auch darüber, daß die deutsche Dichtung nicht aus sich selbst heraus genesen könne. Aber wie sollte geholfen werden? Die großen Werke der mittelhochdeutschen Poesie waren völlig vergessen, sie sind erst durch die Romantiker wieder unser Eigentum geworden; es blieb als Muster nur die fremde Literatur und unter ihr vor allem die Antike. So beginnt nun die Periode der Nachahmung oder Anlehnung an die Antike, die bis zur Blütezeit unserer Literatur ununterbrochen gedauert hat. Nur durch den größeren oder geringeren Grad des Verständnisses der Antike unterscheiden sich die Zeiten. Was die Vermählung Fausts mit Helena symbolisch bezeichnen soll, das hat erst Goethe erreicht. Das 17. Jahrhundert hatte wohl einen Faust, aber ihm mangelte ganz und gar die Helena. Die Kenntnis der Antike ging oft durch das trübe Medium des Französischen, Italienischen oder Holländischen. An das Fremde sich anlehnend, bediente man sich einer Form, die nur Gelehrten bekannt und verständlich war; man verzichtete von vornherein auf das Volk. Für die hohen Herren und in Absichten, die mit der Kunst nichts zu tun hatten, wurden die Dichtungen meist als Gelegenheitsgedichte geschrieben; der Inhalt ist unwahr, denn er war künstlich erdacht, nicht erlebt. Man glaubte wirklich, wenn auch Opitz dagegen eiferte, das Dichten lehren zu können. Die gesamte Renaissancelyrik ist gelehrte Poesie, nicht eigenes Empfinden. Sie trennt scharf das Leben und das Spiel der Phantasie. Alles Natürliche, Volkstümliche, Erlebte wurde streng gemieden und die Dichtung als Wissenschaft aufgefaßt. Durch theoretische Erörterungen, durch Gesetze über die Form, durch Nachahmung sollte eine neue große Epoche entstehen. Im Mittelpunkte dieser Bestrebungen stand Martin Opitz. Als seine Vorläufer können gelten außer den Sprachgesellschaften der Stuttgarter Hofdichter **Georg Rudolf Weckherlin** (geb. 1584), ein phantasie- und schwungvoller Nachahmer der Antike, in seinen Oden und Gesängen, Sonetten und Epigrammen aber oft hochtrabend und schwülstig und **Wilhelm Zincgref**, der in Heidelberg kurz vor dem großen Kriege einen Kreis junger Dichter um sich versammelte und in seiner feurigen Ermahnung zur Tapferkeit und in dem Soldatenlob

als echt deutscher und mannhafter Nachahmer des Tyrtäos auftritt. Seine treffliche Sammlung: Apophthegmata d. h. Aussprüche ist noch von Goethe benutzt worden. In seiner Ausgabe von den „teutschen Poemata Martini Opicii (1624) tadelt Zincgref: die „gewelschten Teutschen, wie undankbarlich sie sich an der Muttersprache vergreifen, . . . indem daß sie lieber in fremden Sprachen stammeln, als in der, welche ihnen angeboren, zu vollkommener Wohlredenheit gelangen," und daß es, fügt er noch hinzu, für keine Schande gelte, in der Muttersprache die gröbsten Fehler zu begehen. Hierin traf er ganz überein mit den Bestrebungen der Sprachgesellschaften, deren erste die Fruchtbringende Gesellschaft oder der Palmenorden im Jahre 1617 auf dem Schloß Hornstein von Ludwig, Fürsten von Anhalt-Cöthen, und drei Herzögen von Weimar und anderen hohen Herren gegründet wurde. Eine Erscheinung, die einzig dasteht in der deutschen Literatur; Fürsten und hohe Adlige verbinden sich zum Schutz der deutschen Sprache. Schon das beweist uns, daß das Übel zum Himmel schrie. Die Verkehrssprache der vornehmen Kreise war so mit Fremdwörtern durchsetzt, daß sie kaum noch deutsch genannt werden konnte. Die Absicht wird am besten klar durch die Bestimmung der Statuten: „daß man die deutsche Sprache in ihrem rechten Wesen und Stand, ohne Einmischung fremder ausländischer Worte aufs möglichste und tunlichste erhalte und sich sowohl der besten Aussprache im Reden als der reinsten und deutlichsten Art im Schreiben und Reimedichten befleißigen solle."

Reinhaltung der Sprache von Fremdwörtern und von Dialekten und grammatische Richtigkeit war also das Ziel. Zum Vorbilde diente die florentinische Academia della Crusca. Es war gut gemeint von den hohen Herren und ein schönes Zeichen von ihrer deutschen Gesinnung. Da aber die größte Zahl der Mitglieder aus Fürsten und hohen Adligen, Männern, die mit der Literatur nichts zu tun hatten, bestand und die Schriftsteller meist im Hintergrunde blieben oder überhaupt nicht aufgenommen wurden, so fehlte es am Ernst und an der Fähigkeit des Wirkens, so daß das Ganze bald in müßige Spielerei ausartete. Die Sprachgesellschaft hat eine gute Anregung gegeben, aber eine bleibende Wirkung hat sie nicht gehabt.

Noch mehr gilt das von den Nachahmungen des Palmenordens, der Aufrichtigen Tannengesellschaft in Straßburg, der von Philipp von Zesen gegründeten Deutsch-gesinnten Gesellschaft in Hamburg, deren Urheber das Spiel mit etymologischen Erklärungen und Verdeutschung von Fremdwörtern bis zum Wahnwitz trieb, dem Gekrönten Blumenorden in Nürnberg

und dem Elbschwanenorden in Dresden. Was der Palmenorden wollte, das gehörte zu den Zielen des Mannes, der nun für eine Zeitlang als Diktator der Deutschen Literatur galt, der Schlesier **Martin Opitz** (geb. 1597). Schon in seiner Jugendschrift „Aristarchus oder über die Verachtung der deutschen Sprache" preist er ihre Schönheit und den Reichtum und beklagt den Verfall der deutschen Dichtung. Schuld daran sei nicht die Sprache, sondern die deutschen Dichter und Gelehrten, die ihre Muttersprache verachtend sich nur des Lateinischen bedienten. Was die Franzosen, Italiener und Holländer durch Nachahmung der Antike erreicht hätten, eine eigene Literatur in der Muttersprache, das könnten die Deutschen ebenso; denn die deutsche Sprache, „diese schöne, feine, kräftige Sprache, die ihres Vaterlandes, der Amme so vieler gewaltiger Helden, so würdig ist", stehe den fremden in nichts nach.

Wie nun der Deutsche zu einer vaterländischen Dichtung kommen könnte, das weist Opitz in seiner 1624 erschienenen Schrift, dem Buch von der Deutschen Poeterey, nach. Für so bedeutend und wichtig wird dieses Buch gehalten, daß man allgemein in das Jahr 1624 den Beginn der neuen deutschen Dichtung setzt und dabei ist es nur eine Stelle, die ihr diese Bedeutung verliehen hat: „Ein jeder Vers ist entweder ein iambicus oder trochaicus; nicht zwar, daß wir auf Art der Griechen und Lateiner eine gewisse Größe der Silben können in acht nehmen, sondern daß wir aus den Akzenten und dem Tone erkennen, welche Silbe soll hoch und welche niedrig gesetzt soll werden," mit anderen Worten: das Metrum des deutschen Verses richtet sich nicht nach Länge und Kürze, wie in den antiken Sprachen, sondern nach Hebung und Senkung des Tones. Versheben dürfen nur auf betonte Silben fallen und ferner, Hebung und Senkung müssen regelmäßig wechseln. Beginnt der Vers mit einer Senkung, so ist das jambisches Versmaß, beginnt er mit einer Hebung, so ist es das trochäische Versmaß. Opitz empfahl besonders den durch die Cäsur in zwei gleiche Hälften geteilten gereimten Alexandriner, der infolgedessen an Stelle des alten achtsilbigen Knittelverses für ein Jahrhundert der herrschende Vers wird. Den Daktylus lehnte er ab. Für die zeitgenössischen Dichter, die ohne bestimmte metrische Gesetze und ohne regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung ihre Verse nach fester Silbenzahl bauten, war diese Wiederentdeckung des Grundprinzips des deutschen Verses eine Offenbarung. Mit ihr war die Form für die neue deutsche Dichtung geschaffen. Ihr auch einen neuen Inhalt zu geben, dazu war Opitz nicht der Mann. Aber immerhin hat er das große Verdienst, der Herrschaft der lateinischen Sprache ein Ende gemacht, einem reinen Hoch-

deutsch zum Siege verholfen und die Möglichkeit einer, die Antike nachahmenden, aber in der Sprache und dem Metrum deutschen Dichtung geschaffen zu haben. Insofern darf man ihn den Vater der neuen deutschen Dichtung nennen. Aber Opitz wollte es durchaus nicht bei der Lehre und Theorie bewenden lassen. Alle seine Werke sind in der bewußten Absicht geschrieben, Muster ihrer Gattung zu sein, so die Trostgedichte in Widerwertigkeit des Krieges, vorläufig für das Epos; so die Oden, Sonette, Gelegenheitsgedichte für die Lyrik. Zlatna und Vesuvius für die beschreibende Gattung; die Übersetzung des lateinischen Romans von J. Barcay „Argenis" für den Roman; seine geistlichen Oden und die Bearbeitung vom Hohenlied und den Klageliedern Jeremiae für die religiöse Dichtung; seine Verdeutschung in Alexandrinern von Senecas Troerinnen und von der Antigone von Sophocles für das Drama; auch schrieb er den Text, (eine Übersetzung aus dem Italienischen), zu der ersten deutschen Oper, der Daphne von Heinrich Schütz (1627). Fragen wir des Dichters Nachahmer, so ist seine Absicht erreicht worden, denn seine Zeitgenossen verehrten ihn fast als den größten Dichter aller Zeiten; aber in Wirklichkeit war er nur ein formales Talent; es fehlte ihm wahres Gefühl und dichterische Gestaltungskraft. Inhalt hat er der deutschen Dichtung nur durch den Hinweis auf die Antike gegeben. Von den Dichtern, die sich um Opitz scharen, nennen wir: die Schlesier Fleming, Logau, Gryphius, Simon Dach in Königsberg, Philipp von Zesen in Hamburg; Harsdörffer in Nürnberg, dazu noch eine große Zahl von Dichtern geistlicher Gesänge und Kirchenlieder.

Alle diese Dichtungen gehören in der Hauptsache zur lyrisch-didaktischen Gelehrtenpoesie, die das Unwahre ihrer Empfindungen durch gelehrtes, der Antike entnommenes mythologisches Beiwerk zu verdecken sucht.

Der aus Memel gebürtige Königsberger Dichter (geb. 1605) **Simon Dach** hat mit Stolz von sich gesagt: „Phöbus ist bei mir daheime, diese Kunst der deutschen Reime Lernet Preußen erst von mir." Er hat das Glück gehabt, daß eins seiner zahlreichen, auf Bestellung angefertigten Gedichte, das ursprünglich plattdeutsch geschriebene Hochzeitlied (1637) „Annchen von Tharau ist, die mir gefällt" ein Volkslied geworden ist, daß ein anderes von seinem Freund Albert komponiertes Gedicht: „Der Mensch hat nichts so eigen, So wohl steht ihm nichts an, Als daß er Treu' erzeigen Und Freundschaft halten kann" sich dauernd erhalten hat und daß mehrere seiner geistlichen Lieder in die Gesangbücher übergegangen sind. Er hat hin und wieder warme Empfindung

und den volkstümlichen Ton getroffen; aber im großen und ganzen ist seine Dichtung langweilig und schwächlich, wie er selbst körperlich und seelisch ein Schwächling war.

Weit höher als Opitz und Dach steht der Vogtländer **Paul Fleming** (1609—1640), ein Mediziner, der in seinem kurzen Leben weit herumgekommen war, sogar bis nach Persien. Er schreibt zwar auch bestellte Gedichte mit dem obligaten, der Antike entlehnten mythologischen Apparat, er steht auch im Banne des hochgepriesenen Opitz — aber er geht doch über das Konventionelle hinaus, wie in der Schilderung der Nacht: „Dein Sohn, der sanfte Schlaf, schleicht durch das stille Haus Und streut die leise Saat der Träume häufig aus", gibt seiner Lyrik einen persönlichen Ton und belebt sie durch das eigene Erlebnis. Bei diesem Dichter hat man zum ersten Male in dieser Zeit das Gefühl, daß er nicht vorgibt, etwas empfunden zu haben, sondern es auch wirklich empfunden hat, wie in dem Sonett: „Auf ihr Bildnis" mit dem Schluß: „Sei drum nicht halb so stolz, du kühner Pinsel du, Das Schönste, das man wünscht, gehöret noch hierzu. Entwirfstu du ihren Leib, so mal auch drein sein Leben," oder in dem Sonett „Er verwundert sich seiner Glückseligkeit" mit dem frischen Anfang: „Wie mir es gestern gieng und wie ich ward empfangen In meiner Freundin Schoß, weiß sie nur und nur ich. Das allerliebste Kind, das herzt' und grüßte mich, Sie hielte feste mich, wie ich sie hart' umfangen" oder in dem Sonett „Als er sie schlafend funde" mit dem Motiv, das auch Goethe in dem Gedicht „Ein Besuch" verwendet hat. Hübsch ist auch der Schluß der Ode, in der der Dichter lehren will „Wie er wolle geküsset sein." „Küssen muß ein jedermann, Wie er weiß, will, soll und kann; Ich nur und die Liebste wissen, Wie wir uns recht sollen küssen." Von seinen religiösen Liedern ist das bekannteste „In allen meinen Taten Laß ich den Höchsten raten." Er konnte mit Recht von sich sagen: „Mein Schall flog überweit, kein Landsmann sang mir gleich." Und nicht nur als Dichter, auch als Mensch steht Fleming fast einsam in seiner Zeit. Sein Charakter spricht sich am besten in dem Sonett: „An sich" aus.

Sei dennoch unverzagt, gib dennoch unverloren,
Weich keinem Glücke nicht, steh' höher als der Neid,
Vergnüge dich an dir, und acht' es für kein Leid,
Hat sich gleich wider dich Glück, Ort und Zeit verschworen.
Was dich betrübt und labt, halt' alles für erkoren,
Nim dein Verhängnis an, laß alles unbereut;
Thu', was getan muß sein, und eh' man dir's gebeut.

Was du noch hoffen kannst, das wird noch stets geboren.
Was klagt, was lobt man doch? Sein Unglück und sein Glücke
Ist ihm ein jeder selbst. Schau alle Sachen an.
Dies alles ist in dir, laß deinen eitlen Wahn,
Und eh' du fürder gehst, so geh' in dich zurücke.
Wer sein selbst Meister ist und sich beherrschen kann,
Dem ist die weite Welt und alles untertan.

Nur **Friedrich von Logau** kann sich mit ihm als Mensch und als Dichter messen. Geboren 1604 auf dem Gute seiner Eltern in der Nähe von Nimptsch in Schlesien hat er zwar als Rat des Herzogs von Brieg eine angesehene Stellung erlangt, aber aus Armut und Not ist er kaum jemals herausgekommen und im höheren Alter quälte ihn ein böses Leiden. Doch er stand immer über den Dingen. In der Zeit der tiefsten moralischen Zerrüttung strahlt sein edler uneigennütziger Sinn, seine strenge Sittlichkeit, seine Bescheidenheit und sein Mannesstolz leuchtend hervor und in der Zeit der schlimmsten Intoleranz seine schöne duldsame Menschenliebe. Wie von einer festen, uneinnehmbaren Burg schaute er still und ruhig auf das Getriebe um ihn her und was er hier sah, das niedrige Werben um Fürstengunst, die schamlose Schmeichelei, den Hochmut und die Überhebung und all die Laster und Fehler, die in dieser schlimmsten aller Zeiten üppiger als je emporblühten, das machte er zum Gegenstand seiner Satire, ohne jedoch jemals einzelne Menschen anzugreifen. Im Jahre 1654, ein Jahr vor seinem Tode, veröffentlichte er seine Gedichte unter dem Pseudonym: Salomons von Golaw deutscher Sinngedichte drei tausend. Über die Sprache dieser Sinngedichte hat sich Lessing, der den Dichter vor völliger Vergessenheit rettete, schön und treffend ausgesprochen: „Seine Worte sind überall der Sprache angemessen: nachdrücklich und körnicht, wenn er lehrt; pathetisch und vollklingend, wenn er straft; sanft einschmeichelnd, angenehm tändelnd, wenn er von Liebe spricht; komisch und naiv, wenn er spottet; possierlich und launisch, wenn er bloß Lachen zu erregen sucht." Für den Inhalt mag er selber sprechen:

Ein Wasser ist mir kund, das den, der drein nur blickt,
Mehr als der stärkste Wein zur Unvernunft verzückt:
Der Liebsten Tränen sind's, die oft den klügsten Mann
Betören, daß er schwarz von weiß nicht sondern kann.

Die Freundschaft, die der Wein gemacht,
Wirkt, wie der Wein, nur eine Nacht.

Pätus lobt der Keuschheit Gaben,
Denn es will ihn keine haben.

Wer lange leben will, der schlafe nicht zu viel,
Denn viel nicht lebt ja der, der lange schlafen will.

Wer einen Aal beim Schwanz und Weiber faßt bei Worten,
Wie fest er halten mag, hält nichts an beiden Orten.

Luthrisch, Päpstlich und Calvinisch, diese Glauben alle drei
Sind vorhanden; nur ist Zweifel, wo das Christentum dann sei.

Dieser Monat ist ein Kuß, den der Himmel gibt der Erde,
Daß sie, jetzo eine Braut, künftig eine Mutter werde.

Deutsche mühen sich jetzt sehr, deutsch zu reden, fein und rein!
Wer von Herzen redet deutsch, wird der beste Deutsche sein.

Leser, wie gefall' ich dir?
Leser, wie gefällst du mir?

Viel gedenken, wenig reden und nicht leichtlich schreiben,
Kann viel Händel, viel Beschwerden, viel Gefahr vertreiben.

Nimm weg die Eitelkeit von allen unsren Werken,
Was wird dir übrig sein und gültig zu vermerken?

Gottes Mühlen mahlen langsam, mahlen aber trefflich klein;
Ob aus Langmut er sich säumet, bringt mit Schärf' er alles ein.

Was Logau will, dasselbe erstrebt **Hans Michael Moscherosch** (geb. 1601 in Wilstädt im Hanauischen, gestorben als hessischer hoher Beamter 1669), ein großer Verehrer Opitzens, in seinen Wunderlichen und wahrhaften Geschichten Philanders von Sittewalt. Nach zwei Seiten hin unterscheidet er sich von der großen Zahl der Satiriker seiner Zeit. Im Anschluß an die „Visionen" des spanischen Dichters Quevedo kleidet er seine prosaischen Satiren in allegorische Traumbilder und führt uns in die übernatürliche Welt, und ferner schildert er nicht die groben Laster seiner Zeit, sondern die Schwächen der gelehrten Stände, der Juristen, Theologen, Ärzte, Dichter, Hofleute und die Verwelschung der Gebildeten. Man hat Mühe, sich durch diese ermüdenden, mit Zitaten aus den Literaturen aller Kultursprachen gespickten Strafpredigten hindurchzuarbeiten, aber sehr erfreulich bleibt der echt vaterländische Sinn des Dichters und der Eifer für alles Deutsche. In dem Traumgesicht „Alamode, Kehraus" wird Philander auf die Burg Geroldseck im Wasgau versetzt, wo er Ariovist, Arminius, Widukind, Siegfried und viele andere alte deutsche Helden findet. Seine Angabe, daß er ein Deutscher sei, wird ihm nicht geglaubt, weil Name, Kleidung, Bart, Gang und Benehmen dem widersprechen. Ein Gericht der Helden soll darüber entscheiden, und das gibt nun dem Dichter Veranlassung, in kernigen, das ganze Elend der Nachäfferei verspottenden Worten gegen die Verwelschung der Deutschen in Sitten, Kleidung und Sprache zu wettern. Kein bedeutender Dichter spricht hier, aber ein treues, biederes deutsches Herz, das von gerechtem Unwillen erfüllt ist über den Untergang deutscher Sitte und die Verwelschung der Sprache.

An sittlichem Ernst unter ihm, aber an frischem Humor, kecker Erfindungsgabe, Gewalt über die Sprache weit über ihm steht der Satiriker Ulrich Megerle (geb. 1642) genannt **Abraham a Santa Clara.** Die Stärke dieses Mönches und berühmten Redners, der „Gescheitheit und Tollheit wunderbar in sich verband", lag in der Verwendung des Niedrigkomischen und des Wortwitzes. Schillers Kapuzinerpredigt im Wallenstein wird jedem, der sie gehört hat, unvergeßlich sein. Sie ist eine Nachahmung dieses originellen, unerschöpflich witzigen Warners und Eiferers. Mit den anderen Dichtern der sogenannten ersten schlesischen Schule brauchen wir uns nicht zu beschäftigen; doch hat die Zeit neben dem bedeutenden Lyriker und dem Epigrammdichter wenigstens einen bemerkenswerten Dramatiker hervorgebracht, **Andreas Gryphius.** Er stammte aus Glogau, ist dort 1616 geboren und 1664 als Syndikus gestorben. Nach einer trüben Jugend machte er große Reisen, kam nach England, Italien, Frankreich und Holland. Der Aufenthalt in dem zuletzt genannten

Lande, in dem Gryphius auch seine Studien abgeschlossen hat, war für seine Dichtung von großer Bedeutung. Er lernte hier die Werke der dramatischen Dichter Pieter Hooft und Jost van den Vondel kennen, die sich die Antike zum Muster nahmen. An diese schloß sich Gryphius im Stoff und der Form an und ließ ganz im Sinne Opitzens jede Fühlung mit dem Volksdrama und dem Schauspiele der englischen Komödianten außer acht. Die Einheit der Zeit ist bei ihm auf 24 Stunden festgesetzt; die Einheit des Ortes wird nicht streng eingehalten. Jede Tragödie ist gegliedert in fünf Akte oder Abhandlungen. Nach dem Muster der Antike sind Chöre oder Reyen eingeführt in verschiedenen jambischen oder trochäischen Versmaßen, während der Dialog in Alexandrinern gedichtet ist. Von dem Wesen des Dramas hatten Gryphius und seine Zeit nur eine sehr mangelhafte Vorstellung; an die Tragödie stellte er die Anforderung Opitzens, daß in ihr nur hohe Standespersonen und grauenvolle Schicksale dargestellt wurden. So sind denn auch seine Tragödien Leo Arminius, Katharina von Georgien, Cardenio und Celinde, Carolus Stuardus oder die ermordete Majestät wegen der in ihnen geschilderten Greuel und des Schwulstes der Sprache nicht erfreulich. Dagegen ist Gryphius der Lustspieldichter noch heute unvergessen.

Vortreffliche Charakteristik und echter Humor sind die Vorzüge seiner Scherzspiele. Das Schimpfspiel, Herr Peter Squentz, hat zum Inhalt die aus Shakespeares Sommernachtstraum bekannte Komödie der Handwerker. Die höchst ergötzliche „jämmerliche Komödie" schließt damit, daß die braven Schauspieler für jeden Fehler, oder „jede Sau", wie sie sagen, bezahlt werden.

In dem Lustspiel Horribilicribrifax entnahm der Dichter den Stoff der Gegenwart. Großsprecherische, aufschneiderische, dabei feige Soldaten gab es zur Zeit des großen Krieges genug. Köstlich kommt die Feigheit der beiden Maulhelden zutage, als sie aus Eifersucht miteinander kämpfen wollen und keiner den Angriff wagt. In welcher Sprache Horribilicribrifax und Daradiridatumtarides reden, dafür diene der Anfang zum Beweis.

Daradiridatumtarides: „Don Diego, rücket uns den Mantel zurechte! Don Cacciadiavolo! ich halte, daß das ostliche Teil des Bartes mit der West Seiten nicht allzuwohl übereinkomme."

Don Cacciadiavolo: „Großmächtigster Herr Capiten! es ist kein Wunder. Die Haare der linken Seiten sind etwas versenget von den Blitzen seiner feurschießenden Augen."

Daradiridatumtarides: „Blitz, Feuer, Schwefel, Donner, Salpeter, Bley und etliche viel Millionen Tonnen Pulver sind nicht so mächtig, als die wenigste reflexion, die ich mir über die

reverberation meines Unglücks mache. Der große Chach Sesi von Persen erzittert, wenn ich auf die Erden trete. Der Türckische Kayser hat mir etlich mahl durch Gesandten eine offerte von seiner Cron gethan. Der weit berühmte Mogul schätzt seine retrenchemente nicht sicher für mir. Africa habe ich vorlängst meinen cameraden zur Beute gegeben."

Während die beiden Soldaten französisch und italienisch radebrechen, spricht der verbohrte Schulmeister Sempronius griechisch oder lateinisch, was seine Partnerin Cyrilla in höchst komischer, wenn auch zuletzt ermüdender Weise als deutsch auffaßt und nach dem Klang der Worte zu verstehen sucht. Die Handlung ist etwas verwickelt, da nicht weniger als sechs Liebespaare vorkommen. Palladius liebt Selene, „eine hochmütige, doch arme adlige Jungfrau." Diese aber verlobt sich mit Daradiridatumtarides, weil sie ihn für reich hält. Sempronius ist verliebt in die schöne und reiche Coelestine, die ihrerseits wieder unglücklich den Palladius liebt. Sempronius versucht, wenn auch vergeblich, sich der Geliebten durch Vermittlung einer alten Kupplerin zu nähern. Diese verkleidet sich als Coelestine und gewährt dem Liebhaber ein sehr freigebiges Stelldichein, das trotz der grausamen Enttäuschung des Sempronius und eines sehr rohen Wortgefechtes zur Verheiratung des edlen Paares führt. Im schärfsten Gegensatze zu diesen unsittlichen, fast gemeinen Charakteren stehen Sophie und Cleander. Sophie, „eine keusche, doch arme adlige Jungfrau", läßt, um ihre Mutter und sich selbst vor Hunger zu schützen, ihr schönes Haar verkaufen, besteht glänzend alle Anfechtungen und erhält zur Belohnung Cleander, den edlen und reichen, zum Gatten. Auch Coelestine erweicht durch ihre standhafte Liebe das Herz des spröden Palladius, und Cleander verschafft den beiden Maulhelden zum Schluß eine gute Versorgung, so daß es zu einem fröhlichen Abschlusse kommt. Die Handlung ist nicht einheitlich, das Schicksal der Liebespaare nur äußerlich verbunden, die Sprache oft roh, aber die einzelnen Gestalten sind gut charakterisiert und das Ganze ist belustigend und amüsant. Noch erfreulicher ist das im schlesischen Dialekt geschriebene Scherzspiel: Die geliebte Dornrose, das beim Einzuge der herzoglichen Braut Elisabeth Marie Charlotte, Pfalzgräfin bei Rhein, am 10. Oktober 1660 in Glogau aufgeführt wurde. Der Inhalt zwar ist ganz unbedeutend. Der Bauer Kornblume erhält trotz des Einspruches von Vater und Onkel und trotz mancher Fährlichkeit doch zuletzt seine geliebte Dornrose zur Frau. Aber es ist eine straffe, einheitliche Handlung, die sich von Roheiten fern hält, mit frischer, naturwahrer, guter Charakteristik und lebensfrischem Humor dargestellt. Ein schöner, viel verheißender Anfang

einer reichen Blüte dramatischer Dichtung. Aber es blieb leider bei diesem Anfange.

Auch auf dem Gebiete des Romans hat das 17. Jahrhundert nur ein Werk geschaffen, das sich bis auf den heutigen Tag lebenskräftig erhalten hat. Des etwas kümmerlichen Anfanges dieser Dichtungsgattung durch Jörg Wickram haben wir Erwähnung getan, von dem heroisch galanten Roman eines Philipp von Zesen und seiner Genossen brauchen wir nicht zu sprechen; sie sind mit Recht vergessen. Nur des Romans von **Heinrich Anshelm von Ziegler** (geb. 1653), Asiatische Banise oder blutiges, doch mutiges Pegu, sei hier gedacht, weil er fast ein Jahrhundert lang Leser gefunden hat. Der erste große, deutsche Roman: Der abenteuerliche Simplicius Simplicissimus von Hans Jacob Christoffel von **Grimmelshausen**, ist im Jahre 1668 erschienen. Was den Ruhm dieses Werkes ausmacht, ist nicht schwer zu erkennen; es ist das Geheimnis aller großen Dichtung. Grimmelshausen kehrte zu Natur und Wahrheit zurück. Ein kraftvoller Dichter, von der Natur mit hellem, klarem Blick, mit frischer Naivität und Originalität, mit einem bewundernswerten Sprachgefühl, kräftigem Humor begabt, durch ein vielgestaltetes Leben ausgestattet mit einer Fülle von Lebensweisheit und Klugheit, die mehr wert ist als alle Gelehrsamkeit, immer ein Kind des Volkes und mitten im Leben des Volkes hat er ein unübertroffenes Bild seiner Zeit geschaffen. Und welch einer entsetzlichen Zeit! Es ist kein Wunder, daß der Roman nur für solche Menschen genießbar ist, denen nichts Menschliches fremd ist. Die Zeit war roh, nicht der Dichter. Man hat den Roman oft mit Wolframs Parcival verglichen. Beides sind Lebensromane, die die Entwicklung des Helden vom törichten Knaben an darstellen. Aber dem Simplicius fehlt die große Idee Wolframs. Der junge Simplex ist kein „reiner Tor", sondern ein armes, verwahrlostes Kind, er reift auch nicht wie Parcival durch Zweifel zu einem in sich gefestigten, über der Welt stehenden Helden, sondern er wird nach Sünde und Schande und einem tollen Leben ein weltflüchtiger Eremit. Wie das geschieht, das nachzuerzählen ist nicht gut möglich. Nur des Dichters Eigenart und Kraft und seine ursprüngliche und natürliche Frische machen diese wüsten Erlebnisse erträglich; und die einzelnen Begebenheiten sind auch nicht das Wichtige. Die Bedeutung des Romans liegt in der Echtheit und Naturwahrheit, die uns die grausigste Zeit unserer Geschichte so lebendig darstellt, als durchlebten wir sie selbst. Eine ähnliche derbe und lebendige Darstellung zeigen die Lügenerzählungen des Leipziger Studenten **Christian Reuter** in der satirischen Schrift Schelmuffsky's wahr-

haftige curiose und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und zu Lande, 1696, in der er mit gutem Humor und großer Offenherzigkeit seine wunderbaren und bedenklichen Erlebnisse erzählt, ohne daß die Satire sich aufdrängt.

Die beiden schlesischen Dichter **Hofmann von Hofmannswaldau** (geb. 1618) und **Caspar von Lohenstein** (geb. 1635) und ihre zahlreichen Nachahmer erkennen zwar die Autorität Opitzens an und wollen durchaus nicht seine Gegner sein, aber ihre Dichtung unterscheidet sich doch wesentlich in der Form und dem Inhalt von der der strengen Opitzianer. Sie verlassen das antike Vorbild und führen in die deutsche Dichtung jene „internationale Modekrankheit" ein, die man nach dem italienischen Dichter Marino nennt. Man versteht unter Marinismus die Sucht, sich von der natürlichen Ausdrucksweise zu entfernen, das Gewöhnliche soviel als möglich zu vermeiden und dafür Geistreiches, Gesuchtes und Geschraubtes, einzusetzen und die Rede mit blumenreichen Gleichnissen, ausgeklügelten Metaphern und Antithesen, gelehrten Anspielungen zu überladen. Der Ausdruck Lohensteinischer Schwulst hat sich noch bis heute aus der Erinnerung an dieses Dichters Stil erhalten. Noch mehr als die Form hat der Inhalt der Gedichte diese Dichterschule in Verruf gebracht. Ein Verdienst freilich muß man anerkennen. Sie brechen mit der bisherigen tendenziösen, moralisierenden Dichtung und kommen zuerst auf den Gedanken, daß die Poesie nicht dazu da sei, die Menschen zu bessern und zu belehren; auch hat Hofmannswaldau es zuerst ausgesprochen, daß nicht die nüchterne Gelehrsamkeit, sondern „das Erfinden", also die Phantasie, „die Seele der Poesie" ist. Einige tief empfundene und schöne Gedichte zeigen, daß es ihm an Begabung nicht fehlt; aber wohl fehlt jedes Verständnis für das, was Schiller den Künstlern zuruft: „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben". Nicht nur war ihnen das Dichten ein müßiges Spiel „zu eigener Belustigung", eine Nebenbeschäftigung neben ihrem Amt, sondern sie wählten sich auch, von ihrem schon genannten Vorbild verleitet, zum Stoff ihrer Dichtungen wahre Ausgeburten einer wüsten, geilen und raffinierten Phantasie. Selbst die Derbheiten und Roheiten im Simplicissimus sind weit eher zu ertragen, als dieses phantastische und dabei unmoralische, schamlose, ja ekelhafte Spiel, als diese Lüsternheit, die vor nichts in der Darstellung zurückschreckt, selbst nicht vor dem, was die Götter gnädig bedecken mit Nacht und Grauen. Deshalb können wir, zumal diese Dichterschule nichts Bedeutendes, noch was für die Entwickelung der Poesie von Wert war, hervorgebracht hat, sowohl über Hofmanns von Hofmannswaldau Gedichte und Heldenbriefe und über Kaspar

von Lohensteins Gedichte und seine bluttriefenden, barbarischen, schwülstigen Dramen hinweggehen und von den zahlreichen Nachahmern schweigen. Eine solche Dichtung fand, wie natürlich, lebhaften Widerspruch. Nur schade, daß er gerade von einem Schulmeister ausging, und noch dazu von einem Manne, der seine dichterische Tätigkeit ganz in den Dienst der Schule stellte. **Christian Weise** (1642—1708), Rektor des Gymnasiums in Zittau, war kein unbegabter Dichter; er besaß auch Erfindungsgabe und Humor. Seine Lieder, die er als Student gedichtet hatte, sind natürlich und frisch und manche von ihnen sind volkstümlich geworden. Als er sie später, in Amt und Würden, wieder herausgab, erklärte er, die darin gefeierten Mädchen seien allegorisch als Wissenschaft aufzufassen. Es ist das bezeichnend für den Mann und Dichter. Alle Frühlingsblüten wurden geknickt durch die lehrhafte Tendenz. Er hatte ein Gefühl für das Richtige und den richtigen Weg begonnen. Dem Lohensteinischen gespreizten Pathos stellt er seine schlichte Prosa gegenüber, der überreizten Phantastik einen gesunden Naturalismus, der Buchgelehrsamkeit das wirkliche Leben und das Volkstümliche; er macht sich los in dem Drama von den sogenannten Regeln der Antike, der Beschränkung auf wenige Personen, auf fünf Akte, von der Einheitlichkeit des Stils und der Einführung der Chöre, er erfindet in vielen Komödien den Stoff frei und geschickt, aber trotzdem werden seine Dichtungen keine wirklichen Dramen, weil sie unter der Tendenz stehen und nur dazu geschrieben sind, den Schülern Redegewandtheit, Lebensklugheit, gutes und geschicktes Benehmen beizubringen. Derselbe Zwiespalt zieht sich auch durch die Romane Weises: Die drei ärgsten Erznarren und Die drei klügsten Leute. Es ist manches darin frisch lebendig und volkstümlich erzählt. Aber darauf bildet sich Weise gar nichts ein. In der Vorrede zu den Erznarren spricht er die Befürchtung aus, es könnte jemand meinen, es sei ein neuer Simplicissimus oder sonst ein lederner Salbader wieder aufgestanden. Die Hauptsache ist: wenn die Leser nur unvermerkt die klugen Lebensregeln mit lesen und erwägen wollten.

Auch die Dichter Brockes, Canitz, Neukirch und Wernicke, die mehr oder weniger bewußt der schlesischen Schule entgegentreten, waren nicht die Männer dazu, Bleibendes zu schaffen. Aber mit ihnen beginnt doch wenigstens die Richtung, der wir die Blüte unserer Literatur verdanken: die Rückkehr zur Natur. Der Hamburger **Heinrich Brockes** (geb. 1680), der Verfasser des Irdischen Vergnügens in Gott, ist der Begründer der malenden oder beschreibenden Poesie. Er wollte die Güte Gottes durch die Schilderung seiner Werke erweisen, aber dieser ganz äußerliche und Sinnen-

mensch sah die Güte und Größe Gottes nur in den Freuden, die er unserem Körper und den Sinnen geschaffen hat, wie etwa ein frommer Gourmand beim Spargelessen die Güte des Schöpfers preist. Bei seinen Zeitgenossen fand diese nüchterne, materialistische Poesie großen Beifall, aber uns mutet ihr „physiko-teleologisches Bestreben" mit der obligaten Nutzanwendung recht matt und langweilig an, und seine einst vielgepriesenen Naturschilderungen erweisen zwar den guten Beobachter, aber zugleich, daß ihm der Sinn für das Große und Erhabene der Natur fehlt. Der brandenburgische Edelmann **Ludwig von Canitz** (geb. 1654) zeigt in seinen Gedichten und Satiren vornehme Gesinnung und Geschmack, doch fehlt es ihm an Kraft und Saft. Der erste Kritiker der deutschen Literatur ist **Benjamin Neukirch** (geb. 1665). Zuerst ein Anhänger der Schlesier, wendet er sich dann mit Bewußtsein von ihnen ab und spricht in seinen Satiren manches scharfe und gute Wort gegen die herrschende Dichtung der Zeit und gegen die damalige Erziehung der Jugend. Eine noch schärfere Tonart in der Polemik schlägt der von Lessing gelobte **Christian Wernicke** (geb. 1666) in seinen Überschriften oder Epigrammata an. Er hatte vortreffliche Einsicht in das, was not tut, aber es mangelte ihm die Fähigkeit, seine Einsicht in die Tat umzusetzen. Um von den zahlreichen Hofdichtern, die die Kunst schamlos erniedrigten, ganz zu schweigen, einen wirklichen Dichter hat das Ende des Jahrhunderts hervorgebracht. **Christian Günther** (geb. 1695 in Striegau). Man kann diesen „Poeten im vollen Sinne des Wortes" und unglücklichen Menschen nicht besser charakterisieren, als es Goethe getan hat:

„Ein entschiedenes Talent, begabt mit Sinnlichkeit, Einbildungskraft, Gedächtnis, Gabe des Fassens und Vergegenwärtigens, fruchtbar im höchsten Grade, rhythmisch-bequem, geistreich, witzig und dabei vielfach unterrichtet; genug, er besaß alles, was dazu gehört, im Leben ein zweites Leben durch Poesie hervorzubringen, und zwar in dem gemeinen wirklichen Leben. Wir bewundern seine große Leichtigkeit, in Gelegenheitsgedichten alle Zustände durchs Gefühl zu erhöhen und mit passenden Gesinnungen, Bildern, historischen und fabelhaften Überlieferungen zu schmücken. Das Rohe und Wilde daran gehört seiner Zeit, seiner Lebensweise und besonders seinem Charakter oder, wenn man will, seiner Charakterlosigkeit. Er wußte sich nicht zu zähmen, und so zerrann ihm sein Leben wie sein Dichten."

Und dieses Leben war eine Kette von Leiden. Es war immer dasselbe Spiel: energisches Aufraffen, Versinken in sinnliche Genüsse, Reue, Verzweiflung. Ein Mensch, der keiner Lage gewachsen war; körperlich zerrüttet, des Lebensunterhaltes beraubt,

vom Vater verstoßen und verflucht, starb er im 28. Lebensjahre. Ein großer Verlust für die deutsche Dichtung. Er war der erste, dessem Munde Selbstgefühltes entquoll, der erste, dem Dichten Leben war und der in seinen frischen Studentenliedern und tief empfundenen Liebesliedern den Ton der Natur und den wahrhaften und darum schlichten Ausdruck, gegenüber der Unnatur seiner Zeitgenossen, wiedergab und eine Sprache redete, die vor ihm kaum gehört worden war. Mit ihm ist das Gelegenheitsgedicht, wie es Goethe auffaßt, erstanden:

An Rosetten.

Ach, was ist das vor ein Leben,
Niemals recht verliebt zu sein!
Nichts kann Trost im Unglück geben,
Als ein Kuß voll süßer Pein.

Reizt mich nicht an große Titel,
Oder rühmt mir etwan Geld;
Schöne Redlichkeit im Kittel
Ist mein höchstes Gut der Welt.

Neider fluchen, Spötter kränken,
Alles hoff' ich auszustehn,
Laß mir nur dein Angedenken
Auf den Hoffnungsrosen gehn.

Nach dem Hauche deiner Lippen
Geht der Sehnsucht schneller Kahn:
Ist die Lieb' ein Meer voll Klippen,
Nimm nur mich zum Anker an!

Ode.

Euch, Musen, dankt mein treu Gemüte,
Wofern ich etwas gelt' und bin;
Der Lorbeer eurer reichen Güte
Grünt jetzt schon auf die Nachwelt hin.
Ihr habt mich von Geburt umfangen,
Gesäugt, geführt, geschützt, ernährt,
Und, wenn mir Freund und Trost entgangen,
Dem Herzen allen Gram verwehrt.

— — — — — — — — — — — — — —

Sprecht mehr, ihr hochmutsvollen Spötter,
Ich hielte nichts von Lob und Ruhm!
Mein Name dringt durch Sturm und Wetter
Der Ewigkeit ins Heiligtum.
Ihr mögt mich rühmen oder tadeln,
Es gilt mir beides einerlei:
Wen wahre Lieb' und Weisheit adeln,
Der ist allein vom Sterben frei.

Gerade um die Wende des neuen Jahrhunderts wurde der Mann geboren, der eine Zeitlang der mächtige Diktator der deutschen Literatur sein sollte, und von dessen Bestrebungen, wie sehr sie auch später verlacht wurden, unsere neuere Literatur ausgegangen ist. Weil Gottsched in seinem Streit mit den Schweizern Bodmer und Breitinger unterlag, ist ihm, als natürliche Reaktion gegen seine tyrannische und eitle Herrschaft Mißachtung, ja Verachtung zuteil geworden. Es wurde die falsche Anschauung hervorgerufen, als wäre Gottsched ein törichter Banause gewesen, und als verdankten wir den Schweizern erst die große Offenbarung, was eigentlich das Wesen der Poesie sei. Das ist durchaus nicht richtig. Die Schweizer erhoben sich nicht viel über den geschmähten Gegner. Beide Parteien standen noch so tief, daß sie für den eigentlichen Zweck der Poesie die Besserung der Moral ansahen, und daß ihnen die Fabel als die höchste Gattung der Dichtung erschien. Beide sahen das Heil der deutschen Poesie in der Nachahmung; Gottsched trat für die Franzosen, die Schweizer für die Engländer ein. Auch hat Gottsched nicht etwa, was oft behauptet worden ist, das Dichten für erlernbar gehalten. Nein, bei Gottscheds Lehren „wird das poetische Genie vorausgesetzt". Nur das darf man sagen, daß die Schweizer der Phantasie und der angeborenen dichterischen Kraft größeren Spielraum gewährt wissen wollten, als der nüchterne Gottsched, doch verfielen sie dabei wieder in das andere Extrem, erklärten, das Wunderbare wäre der eigentliche Stoff aller Dichtung und definierten die Poesie als „eine beständige und weitläufige Malerei". Wollen wir aber nach den Früchten der beiden Theorien urteilen: die Dichtungen der Schweizer waren ebenso minderwertig wie die Gottscheds. So bleibt nur das betrübende Ergebnis: Weder Gottsched noch seine Gegner wußten, was das Wesen der Poesie ist. Aber ihr Streit rührt zum ersten Male diese Frage in Deutschland auf, die dann durch Lessing theoretisch, von Goethe durch die Tat beantwortet worden ist.

Es war nichts Geringes, was sich der aus Judithenkirch bei Königsberg stammende Leipziger Professor **Johann Christoph**

Gottsched (geb. 1700) als Lebensaufgabe gestellt hatte, eine Reform der deutschen Sprache, Literatur und des Theaters. Er kämpfte, wie schon so viele vor ihm, für eine einfache, klare, reine Sprache, gegen den Gebrauch des Lateinischen unter den Gelehrten und des Französischen unter den Adligen; aber viel wichtiger und sein eigentliches Verdienst war es, daß er vermöge seiner großen Autorität die Herrschaft der hochdeutschen Schriftsprache auch in den katholischen und in den vom Mitteldeutschen ferner abliegenden Gegenden durchsetzte.

Für die Reform der Literatur wurde grundlegend sein das ganze Gebiet der Dichtkunst umfassende Werk: Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen (1730). An die Franzosen lehnte er sich an, und wer den kümmerlichen Zustand der deutschen Literatur mit jener glänzenden Epoche vergleicht, die sich an Männer wie Corneille, Racine und Molière knüpft, wird das verstehen. Von Boileaus l'art poétique und Horazens ars poetica ging er aus, aber wenn Boileau das Vernünftige und Verstandesmäßige für das Schöne hielt, unter den Händen des ganz poesielosen Theoretikers wurde es zum Nüchternen oder Banalen. Er erkennt ganz richtig, daß „Poesie Nachahmung der Handlungen und Leidenschaften der Menschen ist", er gibt auch zu, daß der Dichter Einbildungskraft und Phantasie besitzen müsse, aber alle Gaben der Natur müßten durch den Verstand geleitet und in Schranken gehalten werden. So kommt er denn zu folgenden praktischen Regeln, wie man ein Gedicht oder eine Fabel anfertigen solle:

„Zuerst wähle man sich einen lehrreichen moralischen Satz, der in dem ganzen Gedichte zum Grunde liegen soll . . . Hierzu ersinne man sich eine ganz allgemeine Begebenheit, worin eine Handlung vorkommt, daran dieser erwählte Lehrsatz sehr augenscheinlich in die Sinne fällt." Ähnlich lächerlich ist die Anweisung für die Verfertigung von Tragödien. Zuerst soll der Poet sich auch hier einen moralischen Satz wählen, dann die Fabel sich dazu ausdenken, „darauf suche er sich in der Historie solche berühmte Leute aus, denen etwas Ähnliches begegnet ist. Und von diesen entlehne er die Namen für die Personen seiner Fabel, um derselben also ein Ansehen zu geben. Dann teile er das Ganze in fünf Stücke, die ungefähr gleich groß sind." Die Handlung einer Tragödie darf höchstens zehn Stunden dauern, „höher muß es ein Poet nicht treiben, wenn er nicht wider die Wahrscheinlichkeit handeln will. Es müssen aber diese Stunden bei Tage und nicht bei Nacht sein, weil diese zum Schlafe bestimmt ist . . . Auch gehört zur Tragödie die Einigkeit des Orts. Die Zuschauer bleiben auf einer Stelle sitzen; folglich müssen auch die spielenden Personen alle auf einem

Platze bleiben . . ." Von der Komödie heißt es unter anderem: „Die Personen, so zur Komödie gehören, sind ordentliche Bürger, oder doch Leute von mäßigem Stande. Nicht als wenn die Großen dieser Welt etwa keine Torheiten zu begehen pflegten, die lächerlich wären, nein, weil es wider die Ehrerbietung läuft, die man ihnen schuldig ist, sie als auslachenswürdig vorzustellen." Man staunt über den Unverstand des Mannes; und doch fand seine Poetik den Beifall seiner Zeitgenossen. Jahrhunderte brauchten wir armen Barbaren, um uns zu dem durchzuringen, was dem Griechen angeboren war. Es war immer derselbe Bann, der die Kunst fesselte, nur der Name lautete anders. Im 16. Jahrhundert lautete er Religion, in den beiden folgenden Moral. Ein weiter Weg bis zu Goethes Worten: „Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, hat auch Religion," und bis zu der Erkenntnis, daß wir der Lehren der Moral nicht bedürfen, wenn wir nur unserem Gewissen folgen wollen: „Ganz leise spricht ein Gott in unsrer Brust, ganz leise, ganz vernehmlich, zeigt uns an, was zu ergreifen ist und was zu fliehn."

Will man Gottscheds Verdienste um die deutsche Bühne richtig würdigen, so muß man von dem Zustande ausgehen, in dem er das Theater vorfand. Eine ständige Bühne gab es nicht in Deutschland. Wie heute noch der Zirkus, so wanderten die Truppen zu den Messen in den großen Städten. Der Schauspielerstand war tief gesunken, galt fast als unehrlich. Die Dichter verzichteten auf eine solche Bühne, die Gebildeten auf den Besuch eines solchen Theaters. Der Spielplan bestand aus Stücken, die sich die Schauspieler meist selbst nach fremdländischen Vorlagen zurecht machten. Es sind die berüchtigten Haupt- und Staatsaktionen, regellose Spektakelstücke, wie z. B. Der wollüstige Krösus, Besiegter Obsieger Adalbertus König in Welschland oder Wirkung des Ehebruchs bei gezwungener Liebe, Der unglückselige Todesfall Caroli XII. voller Greueltat und Bombast, in denen noch dazu der oft extemporierende Harlekin sein unsauberes Wesen trieb. Diesem traurigen Zustande wollte Gottsched ein Ende machen. Er verband sich mit der tüchtigen Theaterleiterin Caroline Neuber, die ihm 1727 in Leipzig ihre Bühne zur Verfügung stellte und für anständige und eifrige Schauspieler sorgte. Gottsched ließ eine große Zahl französischer Tragödien übersetzen, schrieb selbst 1732 den Sterbenden Cato in Alexandrinern, während seine gelehrte Gattin durch Übersetzungen und eigene Dichtungen sich mehr des Lustspiels annahm. Der Harlekin wurde feierlich von der Bühne verbannt und das Extemporieren untersagt. Durch die Wanderungen der Neuberischen und später, als Gottsched sich mit der Neuberin ent-

zweit hatte, der Schönemannschen Truppe wurde die neue Richtung in ganz Deutschland verbreitet. So gelang es Gottsched, die Haupt- und Staatsaktionen durch regelrechte Dramen zu vertreiben, der Bühne Ernst und Würde wiederzugeben, den Schauspielerstand zu heben, die gelöste Verbindung zwischen Literatur und Theater wiederherzustellen und die Gebildeten für das Theater zu gewinnen. Erst seit Gottsched gehört das Theater zu den Interessen der gebildeten Deutschen.

Bis zum Jahre 1740 war Gottsched unbestritten die erste Autorität in der deutschen Literatur. Darauf begann der Streit mit den beiden Schweizern **Johann Jakob Bodmer** (geb. 1698 zu Greifensee bei Zürich) und **Johann Jakob Breitinger** (geb. 1701 in Zürich), von dem wir schon berichtet haben, durch das Erscheinen von Breitingers Kritischer Dichtkunst und Bodmers Kritischer Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie usw. eingeleitet. Die Schweizer blieben Sieger, weil sie das Recht der Phantasie gegenüber dem nüchternen Verstande vertraten und die Einbildungskraft aus den Fesseln trockener Regeln befreien wollten. Sie führten von dem starren Klassizismus der Franzosen ab zu der freieren, tieferen und innerlicheren Dichtung der Engländer. Was die Schweizer ahnten und ersehnten, das trat erst mit Klopstock in die Erscheinung. Doch bevor wir uns zu ihm und damit zur Blütezeit unserer Literatur wenden, wollen wir eine Anzahl von Dichtern und Dichtergruppen, die vor und neben ihm wirkten, kurz charakterisieren: Haller, die Mitarbeiter an den Bremer Beiträgen, die Anakreontiker und die preußisch-patriotischen Dichter.

Der große Arzt und Naturforscher **Albrecht Haller** (geb. in Bern 1708), mehr Gelehrter als Dichter, steht allein für sich mit seinen philosophischen Dichtungen und dem Gedicht Die Alpen. Er wandte sich dem beschreibenden Gedicht zu, jener Gattung, die wir seit Lessing nicht mehr zur Poesie rechnen. Wollte Brockes die Güte Gottes durch die Schilderung seiner Werke erweisen, so beschreibt Haller die heimatlichen Alpen weniger um ihrer Schönheit, als um des moralischen Gewinnes willen, den sie ihren Bewohnern bringen. Im Charakter der Berge findet er den Charakter ihrer Bewohner wieder. Immer ist es ihm darum zu tun, zu zeigen, wie glücklich die körperlich und geistig gesunden, einfachen, unverdorbenen Kinder der Natur sind, gegenüber den Menschen der Kultur und Zivilisation. Sein Muster ist Vergil. Sehr vieles ist an diesem Gedicht erfreulich; besonders die bilderreiche, sich immer über den nüchternen prosaischen Ausdruck erhebende, sich dem Objekt anpassende Sprache; auch das Verdienst ist nicht gering, daß uns hier zum erstenmal einiges Verständnis für die

Schönheit und Erhabenheit der Alpen entgegentritt und zum ersten Male der Ruf erschallt: Rückkehr zur Natur; aber Lessings Worte über Hallers Schilderungen, z. B. der Blumen, behalten doch ihre Berechtigung. „Die Verse mögen sich, wenn man die Blumen selbst in die Hand nimmt, sehr schön dagegen rezitieren lassen, nur für sich allein sagen sie wenig oder nichts. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding bin ich weit entfernt zu sehen." Man lese die Schilderung des Staubbaches bei Lauterbrunnen:

Der dik beschaeumte Fluß dringt durch der Felsen Rizen,
Und schießt mit gaeher Krafft weit ueber ihren Wall.
Das duenne Wasser theilt des tieffen Falles eile,
In der verdikten Lufft schwebt ein bewegtes Grau.
Ein Regenbogen strahlt durch die zerstaeubten Theile,
Und das entfernte Thal trinkt ein beständig Thau.
Die Gemschen sehn erstaunt im Himmel Stroeme flieſſen,
Die Wolken ueberm Kopff, und Wolken untern Fueſſen.

und vergleiche damit das Goethische Gedicht Gesang der Geister, das am Staubbach gedichtet worden ist, oder gedenke auch nur der Verse:

Und leicht empfangen,
Wallt er verschleiernd,
Leis rauschend
Zur Tiefe nieder.

um zu erkennen, wie ein Dichter schildern muß. Viel höher stehen seine lyrischen Gedichte. Unter ihnen fanden besonders das Liebesgedicht Doris und die beiden tiefempfundenen Klageoden über den Tod seiner Gattin Marianne bei den Zeitgenossen, die in Haller nicht nur einen großen Gelehrten, sondern auch einen großen Dichter verehrten, überschwenglichen Beifall.

An Ruhm konnte sich mit ihm messen nur der in demselben Jahre geborene Hamburger Dichter **Friedrich von Hagedorn.** In ihrem menschlichen und dichterischen Charakter sind sie die schärfsten Gegensätze, und zwar scheinen bei ihnen süddeutsche und norddeutsche Eigenart vertauscht zu sein. Denn Hagedorn ist die künstlerischere, die dichterisch begabtere Natur, der Freund der Schönheit und der leichten Muse, der heitere und schalkhafte Gesellschafter, der genießende Lebemann, der sich weislich von den großen Fragen des Daseins fern hält. Endlich ein Dichter, der Geschmack hat, Anmut, Reinheit und Feinheit der Form zu würdigen weiß, selbst im kleinsten Gedicht ein sauber und geglättetes Kunstwerk zu schaffen

sucht; endlich ein Dichter, der eine Ahnung hat von dem rein ästhetischen Wert der Dichtung und der deshalb, wenigstens in der Lyrik, sich von der moralisierenden Tendenz frei macht. Er ist hin und wieder frivol, aber niemals plump.

Du holder Gott der süß'sten Lust auf Erden,
Der schönsten Göttin schöner Sohn
Komm, lehre mich die Kunst geliebt zu werden;
Die leichte Kunst zu lieben weiß ich schon.

Komm ebenfalls und bilde Phyllis' Lachen,
Cythere! gib ihr Unterricht;
Denn Phyllis weiß die Kunst verliebt zu machen,
Die leichte Kunst zu lieben weiß sie nicht.

Nur das ist schade, daß wenig Originelles an seiner Dichtung ist. Der belesene Dichter entnahm seine Stoffe aus fast allen Kultursprachen. Sein Lehrer und Muster ist Horaz, und wie dessen Dichtung so ist auch die Hagedorns arm an Inhalt, aber wie Horaz ist er auf seinem kleinen Gebiet ein Meister. Mit seinen Fabeln, in denen er Lafontaine mit großem Glück nachahmt, errang er sich den ungeteilten Beifall seiner Zeitgenossen. Von den poetischen Erzählungen sind manche, wie Johann, der muntre Seifensieder, noch heute lebendig.

Hagedorn galt mit seiner tändelnden Lyrik mit Recht als Vorläufer der **Anakreontiker.** Ihr eigentlicher Begründer war Gleim.

Unter dem Namen des griechischen lyrischen Dichters Anakreon, der im 6. Jahrhundert vor Christus lebte, hat sich eine Sammlung von etwa 60 Liedern erhalten, die zum Teile erst aus römischer Zeit stammen. Es läßt sich nur aus der gesunden Reaktion gegen die herrschende, nüchtern moralisierende Poesie erklären, daß diese inhaltlich wenig wertvollen, eintönigen, nur durch graziöse Form sich auszeichnenden Liebes- und Trinklieder einen so gewaltigen Eindruck auf die damalige gebildete Welt machten. Sie wurden von Franzosen und Engländern übersetzt und nachgeahmt, in Deutschland zuerst von Gleim in den Scherzhaften Liedern (1744), dann von Götz und Uz nach dem Vorgange Trillers und Gottscheds in reimlose Verse übertragen. Die genannten jungen Dichter, die in Halle zusammentrafen, hofften durch Nachahmung der Anakreontischen Dichtungen eine neue Epoche der deutschen Poesie heraufzuführen, und wirklich herrschten die Anakreontiker mehrere Jahrzehnte hindurch auf dem deutschen Parnaß. Aber wenn je, so bewährte sich hier das Wort Goethes: „Der innere Gehalt ist

Anfang und Ende der Kunst.“ Diese Poesie ist ein inhaltloses Getändel; eine ewige Wiederholung desselben Motivs vom Küssen und vom Trinken, und was noch viel schlimmer ist, sie ist innerlich unwahr. Nicht nur daß sie die griechische Mythologie mit sich schleppt und immer wieder eine Lalage oder Doris oder Phyllis und die Grazien oder Nymphen besingt, es mußte zuletzt dem Fluche der Lächerlichkeit verfallen, wenn so pedantische Philister wie Gleim und seine Genossen sich den Anschein von Don Juans und feuchtfröhlichen Bacchusverehrern gaben. Der Halberstädter Domkapitelsekretär **Wilhelm Ludwig Gleim** (1719—1803) hat sich weniger durch seine eigenen Dichtungen, seine Trinklieder und Liebeslieder, die er nach eigener Angabe ohne Wein und Liebe täglich morgens um vier Uhr schmiedete, verdient gemacht, als durch Anregungen und opferfreudiges Eintreten für jugendliche Dichter, weshalb ihn Goethe eine „Henne für Talente“ nannte. Bei weitem höher steht sein Freund, der Ansbachische Rat **Johann Peter Uz** (1720—96), ein begeisterter Verehrer Horazens und seiner Lebensauffassung. Die dichterischen Requisiten sind freilich dieselben; auch er singt von Amor und von Küssen, vom Busen der Geliebten, von Rosen und Myrthen, aber er weiß doch den Gedichten individuellere Färbung und Wärme zu geben und die Form anmutig und zierlich zu gestalten. Er hat auch kräftigere Töne zur Verfügung, wie in dem von Vaterlandsliebe diktierten Gedicht: Das bedrängte Deutschland, und gedankenreichere Dichtungen geschaffen, wie die Theodicee und das Lehrgedicht: Versuch über die Kunst stets fröhlich zu sein. Den zahlreichen talentlosen Anakreontikern, die das Thema zu Tode hetzten, hat er ein zorniges Wort entgegengesetzt in dem Gedicht:

An Venus.

Wie haß ich diese Liederbrut
Der Affen deines Gleims, die deinen Ruhm entweihen
Und nüchtern und bei kaltem Blut
Sich zu Lyäens Lob bei Wasser heiser schreien!

„Der erste wahre und höhere eigentliche Lebensgehalt kam durch Friedrich den Großen und die Taten des Siebenjährigen Krieges in die deutsche Poesie.“ Der große Verächter der deutschen Poesie wurde der Begründer ihrer neuen Blüte. Die beiden Freunde **Jakob Pyra** (geb. 1715) aus Kottbus und **Gotthold Lange** (geb. 1711) aus Halle waren die ersten, die ihrer Begeisterung für den jungen König, den Weisen auf dem Throne, in reimlosen Versen Ausdruck gaben. Der Siebenjährige Krieg und Friedrichs

große Heldentaten entflammten Gleim zu den Preußischen Kriegsliedern in den Feldzügen 1756 und 1757 von einem Grenadier. „Sie behaupten", sagt Goethe von ihnen, „deswegen einen so hohen Rang unter den deutschen Gedichten, weil sie mit und in der Tat entsprungen sind, und noch überdies, weil an ihnen die glückliche Form, als hätte sie ein Mitstreitender in den höchsten Augenblicken hervorgebracht, uns die vollkommenste Wirksamkeit empfinden läßt."

Krieg ist mein Lied! Weil alle Welt
Krieg will, so sey es Krieg!
Berlin sey Sparta! Preußens Held
Gekrönt mit Ruhm und Sieg.

Das klang anders als das anakreontische Getändel mit erlogenen Empfindungen. Es war zwar auch nicht Wahrheit, dieses Dichten von Kriegsliedern am Schreibtisch, aber die glühende Begeisterung des Dichters, seine genaue Kenntnis aller Einzelheiten der Begebnisse, der gut getroffene Volkston, die einfache Sprache, die schlichte Frömmigkeit bewirkten den Anschein der Wahrheit und Wirklichkeit:

Auf seiner Trommel saß der Held
Und dachte seiner Schlacht,
Den Himmel über sich zum Zelt
Und um sich her die Nacht.

Zugleich ein Sänger und ein Held ist **Ewald von Kleist** (1715 bis 1759). Tapferkeit, glühende Vaterlandsliebe und Todessehnsucht atmet seine Ode an die preußische Armee, die mit den Worten beginnt:

Unüberwundnes Heer, mit dem Tod und Verderben
In Legionen Feinde dringt,
Um das der frohe Sieg die güldnen Flügel schwingt,
O Heer, bereit zum Siegen oder Sterben!

und ebenso sein frei erfundenes kriegerisches Epos aus der Zeit der Diadochen in reimlosen Blankversen Cissides und Paches, das dichterisch freilich ziemlich wertlos ist. Seinen eigentlichen Ruhm bei seinen Zeitgenossen erwarb sich Kleist durch sein beschreibendes Gedicht Der Frühling, das die Eindrücke eines Frühlingstags auf den Dichter wiedergibt. Der frühe Tod des Helden, seine Freundschaft mit den ersten Männern der Zeit, der vornehme und edle Charakter des Menschen hat wohl eine Überschätzung des Dichters veranlaßt. Für seine Gedichte gilt dasselbe, was wir von

seinem Vorbilde, Hallers Alpen, gesagt haben, und immer wird Schillers Urteil zu Recht bestehen: „Ist sein Herz gleich feurig, seine Phantasie gleich energisch genug, die toten Gebilde des Verstandes durch die Darstellung zu beseelen, so entseelt der kalte Gedanke ebenso oft wieder die lebendige Schöpfung der Dichtungskraft, und die Reflexion stört das geheime Werk der Empfindung." Noch weit mehr über Verdienst geschätzt von seinen Zeitgenossen wurde der sogenannte deutsche Horaz **Karl Wilhelm Ramler** (1725—1798). Liest man seine nüchternen, verstandesmäßigen, mit rhetorischem Prunk und dem griechischen mythologischen Apparat umherstolzierenden Oden und Lieder auf Friedrich II. und die Seinigen, so versteht man Lessings begeistertes Urteil nicht und auch nicht Goethes lobende Worte. Nur das eine Wort Goethes hat die Nachwelt bestätigt: „Ramler ist eigentlich mehr Kritiker als Poet", und zwar ein pedantischer Kritiker. Die Strenge des Schulmeisters war heilsam für seine Zeit, aber sie ging zu weit, weil Ramler die Forderungen des deutschen Rhythmus nicht berücksichtigte.

Nicht nur Überschätzung, sondern sogar höchste Verehrung der Zeitgenossen und eine ganz beispiellose Popularität wurde **Christian Fürchtegott Gellert** (1715—1769), Professor an der Universität in Leipzig zuteil. Seine Vorlesungen über Moral erfreuten sich eines ungeheuren Zulaufs, seine *Fabeln* waren das Lieblingsbuch des Volkes. Er war der Gewissensrat und Beichtvater ungezählter Männer und Frauen von nah und fern. Jung und Alt, Hoch und Niedrig wetteiferten, ihm Verehrung und Dankbarkeit zu bezeugen. Goethe rühmt an ihm „die schöne Seele, den reinen Willen, die Teilnahme des edlen Mannes an unserm Wohl, seine Ermahnungen, Warnungen und Bitten, aber er scheint doch seine wahre Meinung über den Wert dieser Vorlesungen in den Worten auszudrücken, die er einem Ausländer in den Mund legt: Il nous forme des dupes. Das tiefe geistige Niveau war das Geheimnis seines Erfolgs. Gleichwie bei der Masse der Menschen nicht der Journalist den größten Beifall findet, der neue große Gedanken bringt, sondern der die Meinungen des Lesers, die Allerweltsgedanken auftischt, so fand der Durchschnittsleser und -hörer bei Gellert, was er selber glaubte und fühlte, und dazu ein gutes, allzuschwaches Herz, das für alles Verzeihung, für alles Entschuldigung hatte. Manchmal grenzt diese Toleranz schon ans Leichtsinnige, wovon der Gellertsche Roman *Leben der schwedischen Gräfin von G.**** ergiebige Beispiele aufweist. Dieser Roman und Gellerts *Schäferspiele* und *Lustspiele* sind mit Recht vergessen, aber von seinen *Kirchenliedern* sind manche, wie „Dies ist der Tag

den Gott gemacht" und „Wie groß ist des Allmächtigen Güte" in das Gesangbuch übergegangen, und die im Jahre 1746 zuerst erschienenen Fabeln und Erzählungen sind in viele fremde Sprachen übersetzt worden und leben heute noch im Volke. Mit volkstümlicher Sprache, schlichter, natürlicher Rede, geschickter Form, breiter Ausmalung, nicht ohne schalkhaften Humor, werden alle die großen und kleinen Schwächen der Menschen satirisch beleuchtet, aber nie verletzend, wie das dem Charakter des Dichters entspricht. Um den dichterischen Wert war es ihm weniger zu tun, die Hauptsache war die Moral. Wie wenig Verständnis Gellert für wahre Poesie hatte, ergibt sich auch daraus, daß er, wie Goethe uns mitteilt, von Klopstock und den neueren Dichtern nichts wissen wollte; er stak noch ganz in Gottschedscher Auffassung, wenn auch seine Fabeln in der Zeitschrift erschienen sind, deren Begründer sich von Gottsched lossagten, den Neuen Beiträgen zum Vergnügen des Verstandes und des Witzes (1745), gewöhnlich nach dem Verlagsort Bremer Beiträge genannt. Mit mehr Recht sollte man sie Leipziger Beiträge nennen. Denn in der Hauptsache sind sie dort entstanden. In dem fünften Jahrzehnt des Jahrhunderts waren in Leipzig eine Reihe meist noch jugendlicher Talente versammelt, die des Streites der Gottschedianer und Schweizer überdrüssig, sich frischem, fröhlichem Schaffen zuwandten und die genannte Zeitschrift zu ihrem Organ machten. Sie haben meist nicht gehalten, was sie versprachen. In dem Lande, das von einer gewissenlosen Regierung ausgesogen und geknechtet wurde, mußte die Kunst und Dichtung verkümmern. Aber einem Satiriker, wie dem Leipziger Steuerrevisor **Gottlieb Wilhelm Rabener** (geb. 1714) hätten die schmachvollen Zustände Stoff genug gegeben, um wie ein moderner Juvenal seine Geißel zu schwingen. An Witz fehlte es ihm nicht, wie seine Sammlung satirischer Schriften und besonders der „Versuch eines deutschen Wörterbuches" beweist, aber freilich an allem andern. Zum Märtyrer hatte er nicht das Zeug. Er war wie Gellert ein schwächlicher, ängstlicher Charakter. Neben der Religion, so meinte er, muß dem Satiriker der Fürst und das Ansehen der Obrigkeit das Heiligste sein. Um nirgends anzustoßen, vermeidet er, ganz im Gegensatze zu seinem Vorgänger **Ludwig Liscow** (geb. 1701) die persönliche Satire; so blieben ihm denn nur die mittleren und unteren Stände als Objekt seines Angriffs. Der Witz ist allzu harmlos und wird auch eintönig, weil er sich oft desselben Mittels, der direkten Ironie, bedient.

Der begabteste unter den sogenannten Bremer Beiträgern war der dramatische Dichter **Johann Elias Schlegel** (1718—1749),

der aus Meißen stammte und später in Dänemark lebte. Schon auf der Fürstenschule dichtete er erfolgreiche Nachahmungen antiker Dramen. Auch war er ein in der klassischen und modernen Literatur wohl bewanderter Gelehrter. Aber von Gottschedscher Anschauung hat er sich nie ganz losmachen können. Seine Dramen stehen alle unter französischem Bann: Wenig Handlung, oberflächliche Charakteristik, viel Rhetorik. Das gilt auch von seinem Trauerspiel Hermann, das weniger eine künstlerische als eine literargeschichtliche Bedeutung hat. Diese Tragödie beginnt nicht nur die Reihe der Hermannsdramen, sie ist auch das erste deutsche nationale Drama. Mit ihr wurde das jetzige Alte Theater in Leipzig am 10. Oktober 1766 eingeweiht, welcher Vorstellung der junge Goethe beiwohnte. Er hat sich später folgendermaßen darüber geäußert: „Die Vorstellung lief sehr trocken ab, ungeachtet aller Tierhäute und anderer animalischer Attribute . . . Ich glaubte einzusehen, daß solche Stücke in Zeit und Gesinnung zu weit von uns ablägen und suchte nach bedeutenden Gegenständen in der spätern Zeit, und so war dieses der Weg, auf dem ich einige Jahre später zu Götz von Berlichingen gelangte." Unter den Lustspielen Schlegels ist wohl das beste: Die stumme Schönheit. Eine Frau, die von einem reichen Witwer dessen junge Tochter zur Erziehung erhalten hat, vertauscht diese mit ihrer eigenen. Als der Vater nach vielen Jahren zurückkehrt und einen reichen Freier mitbringt, gibt sie ihre Tochter, die eine dumme und deshalb eine stumme Schönheit ist, als die seinige aus. Aber durch ein belauschtes Gespräch der Mutter und Tochter kommt der Betrug an den Tag. Nun wird das wirkliche Kind des reichen Alten die Braut, aber auch die stumme Schönheit wird versorgt. Ein Philosoph, dem alles Reden verhaßt ist, heiratet sie, nachdem er sich von ihrer Stummheit und Dummheit überzeugt hat. „Das Paar schickt sich recht wohl; nur Hand in Hand geschränket! Er spricht nicht, weil er denkt und sie, weil sie nicht denket." Das Stück hat das Glück gehabt, von Lessing „unser bestes komisches Original, das in Versen geschrieben ist" genannt zu werden. Wie schlecht müssen die anderen komischen Originale gewesen sein. Abgesehen von allen anderen Unwahrscheinlichkeiten: Es kann dumme Mädchen geben, vielleicht findet sich auch einmal ein stummes, aber ein Mädchen, das aus Dummheit stumm ist, gibt es nicht.

Eine in Deutschland noch unbekannte Dichtungsgattung führte **Friedrich Wilhelm Zachariä** (geb. 1726) als Leipziger Student (1744) in die Literatur ein mit seinem komischen Heldenepos Der Renommist, dem bald eine große Zahl Nachahmungen folgte. Er selbst ahmte Pope und Boileau nach. Das Wesen des Komischen

liegt hier in dem Gegensatz zwischen dem nichtigen, unbedeutenden Gegenstande und dem Pathos und der Sprache des Heldenepos, in der er dargestellt wird. Der in Alexandrinern geschriebene Renommist stellt studentische Sitten und Unsitten dar und als ihre Vertreter den Jenenser rohen Raufbold und den Leipziger galanten Stutzer. In diesem Kulturbild, „dem schätzbaren Dokument, woraus die damalige Lebens- und Sinnesart anschaulich hervortritt", liegt der eigentliche Wert des Epos. Der dichterische ist recht gering. Die allegorischen Gestalten, wie die Mode und die Galanterie und die den Helden günstigen oder ungünstigen Geister und Sylphen kann unser Geschmack nicht ertragen. Sprache und Darstellung sind anschaulich, und es findet sich manches individuelle und scharf ausgemalte Bild. Des Dichters späteren Werke derselben Gattung verdienen keine Erwähnung

Die Blüte der deutschen Dichtung.

Wie die Zeitgenossen über den Mann dachten, der am Eingang der großen Zeit unserer Literatur steht, zeigt uns eine liebliche und rührende Szene aus dem Werther. Lotte und Werther stehen nach einem Gewitter am Fenster, während „herrlicher Regen auf das Land säuselt".

„Sie stand auf ihren Ellenbogen gestützt; ihr Blick durchdrang die Gegend, sie sah gen Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge tränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte — „Klopstock!" — Ich erinnerte mich sogleich der herrlichen Ode, die ihr in Gedanken lag, und versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoß. Ich ertrug's nicht, neigte mich auf ihre Hand und küßte sie unter den wonnevollsten Tränen und sah nach ihrem Auge wieder — Edler! hättest du deine Vergötterung in diesem Blicke gesehen, und möchte ich nun deinen so oft entweihten Namen nie wieder nennen hören."

Dem modernen Menschen wird das überschwenglich, wenn nicht unverständlich erscheinen. Wir sind seit frühester Jugend an die Sprache unserer Klassiker gewöhnt. Aber seinen Zeitgenossen war die Klopstocksche Sprache etwas ganz Neues. Wie Luther den Grund legte zur deutschen Prosa, so Klopstock zur Sprache der Dichter. Vielleicht können wir den überwältigenden Eindruck nachfühlen, wenn wir der Stelle im Messias gedenken, da Gott die Erlösung verspricht:

Also sprach er und schwieg. Indem die Ewigen sprachen,
Ging durch die ganze Natur ein ehrfurchtsvolles Erbeben
Seelen, die jetzo wurden, noch nicht zu denken begannen,

Zitterten, und empfanden zuerst. Ein gewaltiger Schauer
Faßte den Seraph, ihm schlug sein Herz, und um ihn lag wartend,
Wie vor dem nahen Gewitter, die Erde, sein schweigender
Weltkreis.

Solche Kraft und Wucht der Worte, solch erhabener Schwung der Gedanken, Würde und Schönheit war seit Jahrhunderten nicht erklungen. Ein Sprachgenie, ein Sprachschöpfer hob ungeahnte Schätze der Muttersprache, lauschte ihr die tiefsten und feinsten Geheimnisse ab und redete in ganz neuen und doch bekannten Lauten. Kühne, bis dahin nicht gehörte lebenskräftige Wortverbindungen, durch die das Simplex erst Leben und Bedeutung erhielt, eine neue Art von Wortbildung aus Verben und Nomen, ursprünglich intransitive Verba mit Präpositionen zu verbinden und transitiv zu gebrauchen, oder intransitiven Verben ein inneres Objekt zu geben und an Stelle eines abgeblaßten und verbrauchten Kompositums das Simplex zu setzen, das dadurch kräftiger und stärker erscheint, ferner der Tausch von Konkretem mit Abstraktem, der Gebrauch des Komparativs zur Verstärkung des Begriffes statt zur Vergleichung, die Verwendung des substantivierten Infinitivs, das waren alles bisher unbekannte Schattierungen des Ausdrucks, welche der dichterischen Sprache das Gepräge des Besonderen, Schöneren, Kräftigeren, Erhabenen gaben.

Aber das Wesentlichere und Größere hat Herder in seinem Ausspruch getroffen: „In der Sprache des Herzens ruht Klopstocks große Kraft." Es war nicht die gekünstelte oder glatte Sprache von Gelehrten, die zugleich auch Dichter sein wollten, hier sprach Empfindung, das Herz, das tiefste, heiligste, innerste Gefühl, nicht mehr Buchsprache, sondern lebendige Sprache des Geistes. Man hat den Gegensatz zwischen Klopstock und seinen Vorgängern so gefaßt: Vor ihm wurden Gedichte verfertigt; erst Klopstock dichtete. Er ist der erste deutsche Dichter von Gottes Gnaden in der Neuzeit. Nicht ein Dichter im Nebenberuf, der seine müßigen Stunden ausfüllen wollte, nein er dichtete in den Stunden der Weihe und was das eigene Herz im Innersten bewegte. Beseelt von einer erhabenen Auffassung seines Wirkens gab er sich wie ein Fürst und fühlte sich gleichberechtigt den ersten Männern des Reiches als Vertreter des Höchsten, was Gott den Menschen gegeben hat, der Poesie. Und das haben die Zeitgenossen bereitwillig anerkannt. „Er erwarb das völlige Recht, sich als eine geheiligte Person anzusehen." Daß diese Verehrung dem Dichter galt, nicht etwa einer äußeren hohen Stellung, wird uns ein Blick auf den Lebensgang Klopstocks erweisen.

Friedrich Gottlieb Klopstock wurde am 2. Juli 1724 in Quedlinburg als Sohn eines schleswig-holsteinischen Lehnssekretarius geboren. Seine Studienzeit vollbrachte er zu Schulpforta und als Student der Theologie in Jena und Leipzig. Die drei ersten Gesänge seines erst in Prosa, dann in Hexametern geschriebenen Messias erschienen in den Bremer Beiträgen im Jahre 1748. Bis zum Erscheinen der endgültigen, beendeten Ausgabe verflossen 50 Jahre. Seine erste Liebe widmete der junge Dichter der Schwester eines Freundes, Marie Sophie Schmidt aus Langensalza, die er unter dem Namen Fanny besungen hat. Aber wenn auch seine Oden aller sentimentalen Mädchen Herz rührten, Fanny blieb ungerührt. Es nützte nichts, daß Klopstock, um der Geliebten nahe zu sein, eine Hauslehrerstelle in Langensalza annahm, nichts, daß Freund Bodmer dem „unbegreiflich törichten" Mädchen schrieb: „Nationen werden Sie für die Seligkeit segnen, welche sie durch die Messiade gefunden haben"; auch nichts, daß Klopstock in einer Ode sich persönlich an den lieben Gott wandte, was Lessing zu den Worten veranlaßte: „Welch eine Vermessenheit, Gott in dieser Weise um eine Frau zu bitten." Fanny war wohl zu klug, um ihr Schicksal an einen mittellosen Dichter zu knüpfen. Denn alle Versuche Klopstocks, eine Anstellung zu erhalten, waren fehlgeschlagen, um so verwunderlicher, da er schon damals als Dichter hoch gefeiert wurde; am meisten von den Schweizern, die in ihm die Erfüllung ihres Ideals sahen. Deshalb lud Bodmer den Messiasdichter nach Zürich ein, und hier verlebte er nun im Jahre 1750 köstliche Tage, hoch gepriesen und verehrt und von jugendlichen Frauen und Mädchen umschwärmt und verhätschelt; was der für Liebe und Freundschaft sehr empfängliche Jüngling nicht nur mit Umarmungen und Küssen vergalt, sondern auch in seiner schönen Ode Der Zürcher See verewigte, die mit den Worten beginnt:

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

Die Art, wie Klopstock auftrat, war nun gar nicht nach dem Geschmack des pedantischen, griesgrämigen Bodmer. Es kam zum Zwist und Bruch, bei dem sich nur Klopstock vornehm benahm, nicht der kleinliche Wohltäter. Unterdes hatte König Friedrich V. von Dänemark dem Messiasdichter ein Jahresgehalt von 400 Talern ausgesetzt und ihn nach Kopenhagen berufen. Auf der Reise dorthin lernte Klopstock in Hamburg Meta Moller, die Tochter eines Kaufmanns, kennen, die nun unter dem Namen Cidli die Muse seines

Gesanges wird, und die er 1754 als Gattin heimführte. Es war eine glückliche Ehe, ein Aufgehen der beiden Liebenden ineinander und in das gewaltige Objekt der Dichtung Klopstocks. Wenn er am Messias dichtete, „saß Meta still bei ihrer kleinen Arbeit und sah nur manchmal das liebliche Antlitz, welches so ehrwürdig ist in Tränen der Andacht bei dem Erhabenen des Gegenstandes." Aber nur vier Jahre dauerte dieses Glück. Meta starb 1758 bei einer Entbindung.

Nach dem Tode des Königs (1766) und dem Sturz des Gönners Bernstorf verließ Klopstock Dänemark und lebte von nun an in Hamburg. In dem hohen Alter von 67 Jahren verheiratete er sich nochmals, und zwar mit der Witwe Elisabeth Winthem. Am 14. März 1803 ist der Dichter gestorben, in demselben Jahre wie Herder, in der Zeit, da unsere Dichtung durch Goethe und Schiller auf ihren Gipfel geführt wurde. Für Klopstock war sie kaum vorhanden. Er fühlte sich immer noch als Fürst der deutschen Dichtung, und wie ein Fürst ist er beerdigt worden. Der Dichter des Messias war es, dem solche Ehren erwiesen wurden. Den späteren Geschlechtern steht der Lyriker Klopstock viel höher als der Epiker. Daß die Messiade überhaupt kein Epos ist, das hat schon Schiller nachgewiesen: „So eine herrliche Schöpfung die Messiade in musikalisch-poetischer Rücksicht ist, so vieles läßt sie in plastisch-poetischer noch zu wünschen übrig . . . Die Figuren in diesem Gedicht . . . sind gute Exempel zu Begriffen, aber keine Individuen, keine lebenden Gestalten . . . Man möchte sagen, der Dichter ziehe allem, was er behandelt, den Körper aus, um es zu Geist zu machen. . . . Die Messiade ist mir als ein Schatz elegischer Gefühle und idealischer Schilderungen teuer, wie wenig sie mich auch als Darstellung einer Handlung und als ein episches Werk befriedigt." Auch die Idee des Ganzen bleibt unklar. Die Hölle kämpft gegen den Himmel; aber beide haben dasselbe Ziel, den Tod des Messias. In der Gestalt Christi zerstört der Gegensatz des Gottessohnes und des Menschen den einheitlichen Charakter. Als Menschen sehen wir Christus leiden und zugleich als Gott seine Feinde durch seinen bloßen Blick vernichten. Der Würde, Erhabenheit, dem Pathos der Sprache geschieht durch diese Ausstellungen kein Abbruch. Aber wir Kinder einer nüchternen Zeit gäben gar viel von dieser immer auf der höchsten Höhe stehenden Rhetorik preis, wenn uns der Dichter statt wesenloser Schatten lebendige Gestalten vorführte.

Wie der Messias kein Epos ist, so sind die Tragödien Klopstocks keine Dramen. Es sind dialogisierte Geschichten. Von seinen biblischen Dramen wollen wir lieber nicht sprechen, höchstens das hervorheben, daß Salomo und David in Blankversen geschrieben

sind. Die Hermannstrilogie: Die Hermannsschlacht, Hermann und die Fürsten und Hermanns Tod haben, wenn auch keine dichterische, so doch eine nationalpatriotische Bedeutung. Das zuletzt genannte Bardiet, wie Klopstock diese Dramen altdeutschpatriotischen Inhalts nannte, weist doch wenigstens eine wirkliche Handlung mit Peripetie und Höhepunkt auf. Hermann will die Fürsten zur Einheit zwingen, um dann mit ihnen einen Rachezug gegen Rom zu unternehmen. Aber die Fürsten sehen in seinen Handlungen die Absicht, Alleinherrscher zu werden und töten ihn deshalb. Von den prosaischen Schriften Klopstocks haben wir in dem Rahmen unserer Darstellung nicht zu sprechen, um so mehr aber von seiner Lyrik. Denn von seinen lyrischen Gedichten sind einige von unvergänglichem Werte. In der Form schloß sich auch hier Klopstock den antiken Metren an und verschmähte den Reim. Dem Inhalt nach zeigen die meisten Oden den Charakter ihres Schöpfers, sie sind sentimental, tränenreich, überschwenglich. Außer der Freundschaft und der Liebe sind der Tod, das Grab, die Unsterblichkeit, der Schmerz und die Tränen, „die die Natur dem menschlichen Elend weis' als Gesellinnen gab", die Hauptthemata. Die Phantasie des Dichters schwelgt förmlich in düsteren, schrecklichen Vorstellungen. Die Empfindungen erscheinen nicht immer wahr und wirklich, sondern ersonnen und erklügelt; er bringt es sogar fertig, ein Gedicht an die zukünftige Geliebte zu richten; aber als er das Glück der Liebe in vollen Zügen genoß, da schildert er nicht nur wirklich Erlebtes, da einen sich dichterische Phantasie und Wirklichkeit; da führt der Dichter eine glückliche Hand, wir spüren einen Hauch des Glücks, das er genossen, wie in der Cidliode:

Im Frühlingsschatten fand ich sie,
Da band ich sie mit Rosenbändern:
Sie fühlt' es nicht und schlummerte.
Ich sah sie an; mein Leben hing
Mit diesem Blick an ihrem Leben:
Ich fühlt' es wohl und wußt' es nicht.

Doch lispelt' ich ihr sprachlos zu
Und rauschte mit den Rosenbändern,
Da wachte sie vom Schlummer auf.
Sie sah mich an; ihr Leben hing
Mit diesem Blick an meinem Leben,
Und um uns ward's Elysium

und den kleinen Cidligedichten: Ihr Schlummer und Furcht der Geliebten. Neben den Freundschafts- und Liebesliedern sind

vaterländische Gedichte ein Hauptbestandteil der Lyrik des Dichters. Sein glühender Patriotismus hatte ihn der deutschen Altertumskunde zugeführt und ebenso wie in seinen Hermannsdramen wollte er in seinen Gedichten die Vorzeit deutscher Geschichte wieder aufleben lassen. Er hatte freilich von dem deutschen Altertum ganz irrige und vage Vorstellungen. Bei seinem Bestreben, die griechische Mythologie durch die deutsche zu verdrängen, setzte er Baldur für Apollo, Wodan für Zeus, Frigg für Hera, die Nornen für die Parzen, da er die nordische und deutsche Mythologie für identisch hielt. Und ein zweiter Irrtum wurde noch verhängnisvoller. Er verwechselte keltische und germanische Verhältnisse und übertrug die Überlieferung von einer keltischen Sängerkaste auf die alten Deutschen. So begründete er mit seinem Freunde Gerstenberg eine neue Dichtungsgattung in der Meinung, damit eine altgermanische wieder zu beleben, die Bardenpoesie. Nicht mit der Leier tritt nun der Dichter auf, sondern mit der Telyn, nicht der Lorbeer ist sein Lohn, sondern das Blatt der deutschen Eiche. Aus dem Parnaß wird der deutsche Hain, und Bardiete heißen die Gedichte, „deren Inhalt aus den Zeiten der Barden ist, und deren Bildung so scheinen muß". Den Höhepunkt der Begeisterung für diese erträumte Welt zeigen die Oden: Der Hügel und der Hain; Unsere Sprache und das Bardiet Hermann, das die Barden Werdomar, Kerding und Darmond am Tage der Bestattung Hermanns zu seiner Verherrlichung anstimmen. „In seinem Blute liegt nun der, in dessen Seele war der große Vaterlandsgedanke!"

Es war natürlich, daß der große Dichter eine Reihe kleiner Talente in seine Bahnen zwang. Der Klopstockschen Richtung gehören an Voß, Miller, Hölty, Bürger, Claudius, Geßner und viele andere. Die Hauptstätte des Kultus war Göttingen und der dort 1772 von den Studenten Voß, Hahn, Hölty und Weber gegründete Dichterbund, später auch Hainbund genannt; das Organ des Bundes der zuerst von Boie geleitete Göttinger Musenalmanach. Die jugendlichen Dichter fühlten sich ganz als Barden. Tugend, Religion, ewige Freundschaft, Vaterlandsliebe, Haß gegen die Franzosen und gegen Wielands „Buhllieder", waren ihre Ideale und der Inhalt ihrer Gesänge, Klopstocks Segen und sein Besuch der Höhepunkt des Bundes. In dem Almanach erhält er am meisten das Wort; Bürger sandte seine Lenore, auch der junge Goethe spendete einige Gedichte. Aber schon Ende 1775 klagt Voß: „Wie klein ist nun unser Häuflein geworden." Das Leben führte die jungen Dichter auseinander und vielfach in andere Bahnen; auch die schwärmerische Begeisterung für Klopstock hielt bei den reif gewordenen Männern nicht Stand.

Johann Heinrich Voß (1751—1826), allen wohlbekannt durch seine Übersetzungen von Homer, Vergil und Ovid und anderen Dichtern des Altertums, denen viele Tausende der Deutschen ihre Kenntnis jener großen Dichter verdanken, war nicht nur in seinen mit Recht verschollenen lyrischen Gedichten, sondern auch in der Dichtungsgattung, in der er noch heute lebt, von Klopstock abhängig. Denn die Anregung zu den Idyllen gaben ihm, wenn auch Theokrit das Muster war, die lyrisch-idyllischen Stellen der Messiade; aber auch nur die Anregung. Denn es ist gerade sein Verdienst, daß er an Stelle des Sentimentalen und Affektierten, was diese Dichtungsart angenommen hatte und wovon sich auch **Salomon Geßner** (geb. 1730) in seinen von den Zeitgenossen hoch gerühmten Idyllen oder graziösen Bildchen nicht losgemacht hatte, zur Wahrheit und Natur zurückführte. Nicht mehr zierlich redende Schäfer Arkadiens, sondern deutsche Bauern, Fischer oder Winzer sind bei ihm die Träger der Handlung. Seine beiden Idyllen Der siebenzigste Geburtstag und Luise spielen in der kleinen Welt des Dorfschulmeisters und Landpfarrers und geben ein schönes Bild sinnigen und gemütlichen, wenn auch etwas hausbackenen und philiströsen Familienlebens.

Wenn irgend etwas den großen Gegensatz der beiden Bundesbrüder Voß und **Hölty** beweisen kann, so ist es die von Voß veranstaltete Ausgabe der Gedichte Höltys (1748—1776), in der der nüchterne und pedantische Herausgeber zarte, weiche, innige Töne beseitigt oder gar „verbessert" hat. Denn gerade das Zarte, Anmutige, Schmelzende war charakteristisch für diese reine, unentweihte Seele. „Er hatte früh das strenge Wort gelesen, dem Leiden war er, war dem Tod vertraut." Wie ein reines und erquickendes Traumbild, das uns nur Weniges aber Unvergeßliches sagt, gleitet dieses Dichterjünglings liebenswürdige Gestalt an uns vorüber. Es hat etwas Rührendes, den von Todeshauch umwehten Dichter singen zu hören:

O wunderschön ist Gottes Erde
Und wert darauf vergnügt zu sein,
Drum will ich, bis ich Asche werde,
Mich dieser schönen Erde freu'n!

oder in den Lebenspflichten:

Lasset keine Nachtigall
Unbehorcht verstummen,
Keine Bien' im Frühlingstal
Unbelauschet summen!

Wie er auch den Volkston zu treffen weiß, das zeigt sein Lied Der alte Landmann an seinen Sohn: Üb' immer Treu und Redlichkeit. Das Leben Höltys beschrieb sein Freund und Mitbegründer des Bundes, **Johann Martin Miller** (1750—1814); im übrigen hat er wenig mit dem Freunde gemein und die große Hoffnung, die man auf den „Minnesänger" setzte, schwer enttäuscht. Von seinen Liedern hat sich wohl nur eins im Volke erhalten: Was frag' ich viel nach Geld und Gut; in der Literaturgeschichte genießt er als Verfasser des den Werther nachahmenden Romans Siegwart, einer Klostergeschichte, in der die schwärmerische Sentimentalität bis zur Torheit sich verirrt, einen nicht beneidenswerten Ruf.

Ganz auf dem Boden des Bundes, wenn er ihm auch nicht äußerlich angehörte, stand **Matthias Claudius** (1740—1815), allbekannt als Herausgeber des Wandsbecker Boten. Religion, Vaterland und Deutschheit sind auch seine Ideale. Die Schönheit befand sich nicht unter ihnen, aber Einfachheit, Natürlichkeit und kindlich liebenswürdiger Humor, schlichte, volkstümliche, treuherzige Sprache, das sind die Vorzüge seiner Gedichte, nur daß manchmal die Frömmigkeit in Frömmelei, das Natürliche ins Hausbackene, das Kindliche ins Kindische ausartet. Den volkstümlichen Ton hat er in den Liedern getroffen: Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher, Der Mond ist aufgegangen, Wenn jemand eine Reise tut, so kann er was erzählen.

Großes und Gewaltiges haben die Hainbündler nicht geschaffen; auch des Dichters **Leisewitz** (1752—1806) zu ihrer Zeit viel gerühmte Tragödie Julius von Tarent, die bereits auf dem Boden Lessings steht, fristet nur ein Leben in der Literaturgeschichte. Aber wenigstens ein Gedicht hat der Göttinger Musenalmanach gebracht, das einen wahren Sturm der Begeisterung erregte, **Bürgers** Lenore (1774). Mit dieser Ballade stehen wir schon in der Blüte unserer Dichtung. Sie ist auf Herders Lehren aufgebaut, und des Dichters Begeisterung für Goethes Götz hat sie gefördert. Mit Recht sagt W. Schlegel von Bürger: „Den deutschen Volksgesang erschufst du wieder." Seine Vorgänger und er selbst im Beginne seines Wirkens stellten in den Balladen oder Romanzen burleske Handlungen oder travestierte und parodierte tragische Stoffe dar, in der Lenore tritt zum ersten Male vor uns eine erschütternde und packende Handlung, ein ergreifendes Seelengemälde. Und worin liegt das Geheimnis der Wirkung? Bürger war Naturalist und wollte „das Nachbild der Kunst" ebenso gestalten wie „das Vorbild der Natur". Aber er erreicht noch viel mehr. Wir sehen und hören nicht nur seine Gestalten, sondern wir vergessen ganz, daß Worte zu uns sprechen und empfinden die Täu-

schung nicht, der wir erliegen. Um den schaurigen Stoff hat der Dichter das Geheimnis gewoben und sich nicht gescheut, ihn aus der dunklen Sagenwelt in das helle Licht der Gegenwart zu rücken, daß wir (ähnlich wie in Goethes Braut von Korinth) nicht wissen, was auch Lenore nicht weiß, ob der Bräutigam sie holt zur Hochzeit oder der Tod ins kühle Grab.

Graut Liebchen auch? — Der Mond scheint hell
Hurra! Die Toten reiten schnell!
Graut Liebchen auch vor Toten?
„O weh! Laß ruhn die Toten."

und dann der rasende Geisterritt, den der Dichter mit allen äußeren und inneren Mitteln seiner Kunst zum Grausigen gesteigert hat, bis endlich die entsetzliche Gewißheit eintritt und der leibhaftige Tod dasteht, ein Gerippe mit Stundenglas und Hippe. Wer das schrieb, war ein Dichter, aber leider hat Bürger, wenn auch manches seiner Gedichte und Lieder wie Der wilde Jäger, Das Lied vom braven Mann, Der Kaiser und der Abt, Die Weiber von Weinsberg sich bis heute erhalten hat, nichts mehr, was der Lenore gleichkommt, geschaffen. Nur das Gedicht Des Pfarrers Tochter von Taubenhain kann ihm vielleicht an Kraft, Gegenständlichkeit und erschütternder Wirkung an die Seite gestellt werden. Und das Tragische ist: es lag das nicht an seiner mangelnden Begabung, sondern an seinem Charakter; er war ein haltloser, schwächlicher, seiner selbst nicht mächtiger Mann. Der Dichter, so spricht sich dem Sinne nach Schiller in seiner strengen Rezension der Gedichte Bürgers aus, der selbst nicht reif ist, wird nie etwas Reifes schaffen. Nicht der Beifall des gemeinen Mannes ist das Ziel des Volksdichters, sondern sich an den Kindesverstand des Volkes anzuschmiegen, ohne der Würde der Poesie etwas zu vergeben. Bürger bleibt immer im Stoffe kleben; es fehlte ihm das erste Erfordernis, die Kunst des Idealisierens, die Erhebung des Individuellen zum Typischen, des Zufälligen zum Notwendigen. Ganz anders urteilte Wieland. Er sah in Bürgers Gedichten wahre Volkspoesie und hielt sie für das Vollkommenste, was je von dieser Art in irgendeiner Sprache gedichtet worden war. Sein eigener Geist wehte ihm aus manchen Gedichten entgegen. Bürger war fast ganz ein Wielandianer geworden.

Als die Mitglieder des Göttinger Hainbundes am 2. Juli 1773 Klopstocks Geburtstag feierten, gaben sie auch dadurch ihrer glühenden Verehrung für den Dichter des Messias Ausdruck, daß sie Wielands, „des Sittenverderbers" Bildnis und sein Gedicht Idris verbrannten. Es war ein törichter Jugendstreich, aber er ist

bezeichnend für den Gegensatz zwischen Klopstock und dem Dichter, der neben ihm die Blüte unserer Literatur eröffnet. Es ist im Grunde derselbe Gegensatz wie zwischen den beiden großen Dichtern des Mittelalters, Wolfram und Gottfried von Straßburg. Bei Klopstock die Selbstzucht, eine ernste Auffassung des Lebens, düstere Schwermut, die sich unablässig mit dem Jenseits und mit Gedanken an den Tod beschäftigt, der feste, unbeugsame, schwerfällige Charakter, die Betonung des Sittlichen, die Begeisterung für Tugend, Freundschaft und Vaterland, eine bis zur religiösen Schwärmerei gesteigerte Frömmigkeit, religiöse Dichtung und ein feierlich erhabener Ton, ein schwungvolles Pathos, in **Wielands** Dichtungen dagegen heiterer Lebensgenuß, Freude an allem, was das Leben verschönt, nachsichtiger, leicht bestimmbarer Charakter, der das Recht der Sinnlichkeit energisch vertritt, Anmut und Grazie der Darstellung, gefällige und leichtflüssige Sprache, witziger und scherzhafter Ton. Für ihn ist die Poesie anmutige Unterhaltung, für Klopstock war sie ein Heiligtum. Selbst in der Form spiegelt sich der Gegensatz wieder. Klopstock bedient sich antiker Versmaße, Wieland moderner und des Reims. Nur in zwei Beziehungen stehen sie sich nahe. Zu dem Standpunkte, daß die Poesie sich selbst Zweck ist, haben sie sich nicht aufgeschwungen, aber es tritt bei ihnen doch die Anschauung zutage, daß die Darstellung des Schönen auch ein Zweck des Dichters sei. Klopstock findet die Schönheit in dem erhabenen Pathos, Wieland in der zierlichen Grazie. Und ferner, sie stellen beide nicht das wirkliche Leben dar, sondern eine erträumte Welt. Beide sind Schwärmer, Klopstock ein Vertreter der religiösen, Wieland der sinnlichen Schwärmerei. Hieraus erklärt sich auch die merkwürdige Tatsache, daß der junge Wieland einer der begeistertsten Anhänger Klopstocks war. Der leicht bestimmbare Jüngling unterlag dem Einfluß der pietistischen Erziehung im Vaterhause in Oberholzheim bei Biberach, wo er am 5. September 1733 geboren worden war, und in Kloster Bergen bei Magdeburg. Dann nahm sich seiner die „Hebeamme der Genies", der gute Bodmer in Zürich, an und hatte mehr Freude an dem gehorsamen Schützling, der im Hinblick auf jene Zeit sich selber als „Enthusiast, Hexametrist, Asket, Prophet und Mystiker" bezeichnet, als kurz vorher an Klopstock, ohne zu ahnen, wie bald sich das Blatt wenden werde. Die Wandlung begann in Biberach, wohin Wieland 1760 als Senator berufen wurde. Anstatt Wandlung möchte man es lieber Rückkehr zur eigentlichen, durch äußeren Einfluß gefesselten Natur nennen. Begünstigt wurde sie durch den Verkehr in dem aristokratischen, freigeistigen Hause des Ministers Grafen Stadion und seines Sohnes La Roche, dessen Gattin eine Jugendfreundin

Wielands war, und die Lektüre englischer und französischer Deisten. Nun verbrannte der geheilte Schwärmer, was er bisher angebetet hatte. Sehr richtig hat Goethe diese Wandlung Wielands geschildert. „Er kündigt allem, was sich in der Wirklichkeit nicht immer nachweisen läßt, den Krieg an, zuvörderst also der platonischen Liebe, sodann aller dogmatisierenden Philosophie . . . Unversöhnlich arbeitet er ferner dem religiösen Fanatismus und allem, was dem Verstande exzentrisch erscheint, entgegen . . . Aber sogleich überfällt ihn die Sorge, er möge zu weit gehen, er möge selbst phantastisch handeln; und nun beginnt er zugleich einen Kampf gegen die gemeine Wirklichkeit. Er lehnt sich auf gegen alles, was wir unter dem Wort Philisterei zu begreifen gewohnt sind; gegen stockende Pedanterei, kleinstädtisches Wesen, kümmerliche äußere Sitte, beschränkte Kritik, falsche Sprödigkeit, platte Behaglichkeit, anmaßliche Würde, und wie diese Ungeister, deren Name Legion ist, nur alle zu bezeichnen sein mögen. Hierbei verfährt er durchaus genialisch, ohne Vorsatz und Selbstbewußtsein."

Man kann gar nicht treffender das innerste Wesen Wielands charakterisieren. Es erübrigt uns noch kurz auf seine Hauptwerke, in denen der Menschenverstand die einzige Richtung, Witz und Humor die Waffen sind, einzugehen. Staunen und Entsetzen bemächtigte sich der Klopstockianer, als (1764) das erste Gedicht dieser Richtung mit dem bezeichnenden Titel Der Sieg der Natur über die Schwärmerei und bald darauf Die komischen Erzählungen erschienen. Man griff sofort des Dichters Charakter an, und doch war trotz der Ausgelassenheit seiner Muse niemand reiner und so unantastbar wie er. 1768 erschien das Gedicht Musarion, von dessen Eindruck uns Goethe aus seiner Leipziger Zeit berichtet hat. Die wieder auflebende Antike war es nicht, aber soviel Grazie, Lieblichkeit, Heiterkeit, Natürlichkeit auch in verfänglichen Dingen war noch nicht in deutscher Sprache erklungen. Der Inhalt ist nicht bedeutend: Die schöne Griechin Musarion beweist zwei Philosophen, daß deren vielgerühmte Tugend nur Zwang sei und keiner Versuchung widerstehe und führt Phanias, ihren Geliebten, der Menschenhasser geworden war, zu heiterem Genuß des Lebens und der Liebe zurück. Ungefähr zu gleicher Zeit erschienen das heroisch-komische Gedicht Idris, die Erzählung Nadine und das komische Gedicht Der neue Amadis.

Unterdes war sein erster großer Roman Agathon zur Vollendung gekommen, von Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie begrüßt als „der erste und einzige Roman für den denkenden Kopf von klassischem Geschmack." Sein Motto sind die bekannten Worte Horazens über Homer: „Was Tugend und Weisheit ver-

mögen usw." Deutlicher wäre der Inhalt des Romans mit den Worten wiedergegeben: Wie der junge Held von der anerzogenen und erzwungenen Tugend zur frei gewählten, in den Prüfungen des Lebens erworbenen Tugend geführt wird. Die Erziehung Agathons ist die Wielands, des Schwärmers zum Weltweisen. Denn trotz des antiken Gewandes und der antiken Zeit meint er sich selbst. Die Beziehung Wielands zum Grafen Stadion hatte die Aufmerksamkeit des Kurfürsten von Mainz auf ihn gelenkt. Dieser berief ihn an die Universität in Erfurt, wo Wieland von 1769 bis 1772 philosophische Vorlesungen hielt und seinen Roman Der goldene Spiegel oder die Könige von Scheschian schrieb. Die Lektüre dieses Fürstenspiegels veranlaßte Anna Amalie, Wieland nach Weimar als Erzieher ihres Sohnes Karl August für die letzten Jahre vor seinem Regierungsantritt zu ziehen. Vom Jahre 1772 an hat nun Wieland in behaglicher Stellung bis zu seinem Tode (1813) in Weimar gelebt, fleißig, still und für sich dichtend oder schaffend als Redakteur des „Teutschen Merkurs", immer freundlich und liebenswürdig, jedermanns Freund, niemandes Feind. Der erste große Roman, der in dieser Zeitschrift erschien, waren Die Abderiten, eine satirische Dichtung. Abdera in Thrakien stand bei den Griechen in demselben Ruf wie Schilda in Deutschland. Der Dichter benutzte die griechische Hülle, um den Kampf des Genies gegen das Philistertum, die Kleinlichkeit, Beschränktheit, Unduldsamkeit mit allen Waffen des Geistes, der witzigen oder schalkhaften Satire unbehindert zu führen. Er selbst ist der Demokrit und Abdera ist Biberach, Erfurt, Zürich, Mannheim. Aber diese Torheiten sind zu allen Zeiten gewesen, allgemein menschlich und gleichsam unsterblich. Schon deshalb hat das Werk einen bleibenden Wert, ganz abgesehen davon, daß der Dichter sich darin als einer der ersten deutschen Humoristen erweist.

Die Krone aller Wielandschen Dichtungen ist das romantische Heldengedicht Oberon (1780), das Werk, das wahrhaft volkstümlich geworden, uns allen lieb und vertraut ist. Aus französischen Quellen, Tausend und eine Nacht und Shakespeares Sommernachtstraum schuf der Dichter durch glücklich erfundene Motive dies reizende Märchen. Das satirische Element tritt sehr zurück und das rein Ästhetische waltet vor. Das war es wohl, was Goethe zu den bewundernden Worten hinriß: „Solange Poesie Poesie, Gold Gold und Krystall Krystall bleibt, wird das Gedicht als Meisterwerk poetischer Kunst geliebt und bewundert werden." Und dazu die meisterhafte Form, zu der die Stanze auserwählt ward, die geradezu glänzende Sprache, die reizende Erzählerkunst, der milde

Humor, die berückende Farbenpracht der orientalischen Welt! Wenn es als Hauptverdienst Wielands gilt, daß er die vornehmen, dem Französischen zugeneigten Kreise Deutschlands durch seine Kunst der deutschen Literatur wiedergewonnen hat, so gilt das am allermeisten vom Oberon.

Mit dem höheren Alter widmete sich Wieland mehr wissenschaftlichen Studien, besonders der geliebten Alten. Zeugnis dafür sind seine Übersetzungen von Horaz und Lukian und mehrere geschichtliche oder kulturgeschichtliche Romane, die in Griechenland spielen und unter denen der in Briefform abgefaßte Aristipp (1802) hervorgehoben werden möge. Der künstlerische Wert ist nicht groß, die Fabel geringfügig. Die Bedeutung liegt in den Kulturgemälden und in der Kritik der an Sokrates anknüpfenden philosophischen Schulen. „Hier sind Philosophie und Weltgenuß durch eine kluge Begrenzung so heiter und wünschenswert verbunden, daß man sich als Mitlebender in einem so schönen Lande, in so guter Gesellschaft zu finden wünscht."

Lessing.

„Vormals im Leben ehrten wir dich wie einen der Götter; nun du tot bist, so herrscht über die Geister dein Geist." So haben Goethe und Schiller in ihren Xenien den großen Reformator der deutschen Literatur, der ihnen die Wege geebnet hatte, und den edlen und freien Menschen gepriesen. **Gotthold Ephraim Lessings** Leben verfloß einfach und schlicht, oft durch Sorgen um den Unterhalt getrübt. Geboren am 22. Januar 1729 in Kamenz besuchte er die Fürstenschule in Meißen, darauf die Universität in Leipzig, lebte dann als freier Schriftsteller teils in Berlin, teils in Leipzig; 1760—1765 in Breslau als Sekretär beim General Tauenzien, dann wieder in Berlin; 1767 wurde er nach Hamburg an das dort gegründete Nationaltheater berufen, 1770 nach Wolfenbüttel als Bibliothekar. Dort ist er am 15. Februar 1781 gestorben. In drei seiner Werke hauptsächlich hat Lessing seine reformatorischen Ideen niedergelegt, in den Briefen, die neueste Literatur betreffend, dem Laokoon und in der Hamburgischen Dramaturgie. Dasjenige Werk, das die Frage nach dem Wesen der dichtenden Kunst überhaupt und ihren Unterschied von der bildenden beantwortet, ist der 1766 erschienene Laokoon. „Man muß", sagt Goethe, „Jüngling sein, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessings Laokoon auf uns ausübte, indem dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß. Das so lange mißverstandene ut pictura poesis war auf

einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und der Redekünste klar, die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten." Man hat Lessings kritische Tätigkeit mit Recht Scheidekunst genannt. Begriffe richtig zu definieren, sie von verwandten zu sondern, Verworrenes aufzulösen und zu klären, das war sein Lebenselement. Hier fand er nun nicht nur in Deutschland, sondern in der Literatur aller Völker eine Vermischung und Verwirrung, die zu beseitigen ihn reizen mußte. Die Gesetze der bildenden und der dichtenden Kunst warf man durcheinander. Dichter wollten Maler sein, und die Dichtung definierte man als eine „beständige und weitläufige Malerei". Die Dichter suchten ihren Ruhm in der Beschreibung, die Maler in der Allegorie. Lessing entwickelt, wie er sagt, „die Sache aus ihren ersten Gründen". Die Malerei bedient sich als Mittel der Figuren oder Farben in dem Raume, das heißt nebeneinander geordneter Zeichen, kann also nur nebeneinander geordnete Gegenstände darstellen. Diese nennt man Körper, folglich sind Körper die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Die Poesie bedient sich artikulierter Töne in der Zeit, d. h. aufeinanderfolgender Zeichen und kann also nur aufeinanderfolgende Gegenstände darstellen. Diese nennt man Handlungen, folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie. Will die Malerei Handlungen darstellen, so kann sie das nur andeutungsweise durch Körper, sowie die Poesie Körper nur andeutungsweise durch Handlungen darzustellen vermag. Der Dichter kann freilich, wenn er z. B. ein schönes Antlitz schildern will, die einzelnen Teile nacheinander beschreiben, aber er wird nie imstande sein, sie zu einem Ganzen zu verbinden. Damit war das erste Ergebnis gefunden. Die seit Brockes beliebte Gattung der beschreibenden Poesie und die Beschreibung von Körpern und körperlichen Gegenständen war abgetan, und zwar für alle Zeiten.

Wie nun der Dichter uns trotzdem einen anschaulichen Begriff von Körpern geben kann, dafür ist Homer ein klassischer Zeuge. Er stellt den Schild des Achill dar, nicht wie er ist, sondern wie er entsteht, und die Waffenkleidung seines Helden, wie er sie sich anzieht. Er setzt also Schilderung in Handlung um. Und körperliche Schönheit darzustellen hat der Dichter zwei Wege. Entweder stellt er den schönen Körper in Bewegung dar, wie Goethe die tanzende Lotte oder die anmutige und zierlich schreitende Friederike, oder er stellt die Wirkung der Schönheit dar wie Homer den zauberhaften Eindruck der Schönheit Helenas auf die ehrwürdigen Greise, oder wie in Goethes Götz Adelheid alle Männer, die ihr nahen, in ihre verderbenbringenden Netze lockt.

Diese Gesetze, die man nicht neu nennen kann, weil sie nicht erfunden, sondern von den großen Dichtern, besonders Homer, hergeleitet waren, haben unsere Dichtung fast umgestaltet, sie kommen uns selbstverständlich vor, weil sie uns in Fleisch und Blut übergegangen sind. Aber das ist gerade ein Beweis ihrer Größe und Bedeutung.

Unter den Gattungen der Poesie hat den großen Kritiker stets das Drama am meisten interessiert. Über den Zustand des deutschen Theaters haben wir schon bei Gelegenheit der Gottschedschen Reformversuche gesprochen. Das Repertoir bestand aus Nachahmungen der Franzosen. Diese zu verdrängen und das Feld für den großen Briten Shakespeare zu erobern, dafür setzt Lessing seine ganze Kraft ein. Das geschah in der Hamburgischen Dramaturgie (1767 und 1768) und schon vorher (1759) in den Briefen, die neueste Literatur betreffend, besonders im siebzehnten Briefe. Die Hamburgische Dramaturgie besteht aus Rezensionen von Dramen, die in den genannten Jahren auf dem Hamburger Nationaltheater, das nur kurzen Bestand hatte, gegeben worden sind. Bei Gelegenheit der Besprechungen legt der Kritiker seine Anschauungen dar über das Wesen des Dramas, nicht systematisch, sondern wie seine Gedanken sich an das gerade behandelte Drama knüpfen. Aber selbstverständlich hat das Werk ein System, einen negativen Teil, in dem nachgewiesen wird, daß die viel bewunderte französische Tragödie auf Irrwegen ist, und einen positiven, in dem die Gesetze der dramatischen Poesie festgestellt und in dem auf die Griechen und unter den modernen auf Shakespeare als gültige Muster hingewiesen wird. Seine Theorie besiegelte der Dichter gewissermaßen durch sein Drama Emilia Galotti. Die Poetik des Aristoteles gilt ihm als unfehlbar ebenso wie den Franzosen; nur will Lessing vom falschen zum richtig verstandenen Aristoteles führen. Doch soll durch dessen Regeln das Genie nicht unterbunden werden; denn jedes Genie ist ein geborener Kunstrichter. Uns interessieren hier nur die positiven Ergebnisse seiner Studien und seine Dramen. „Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten." Die einzelnen Handlungen müssen sich aus dem Charakter der Handelnden ergeben und alles muß zu einer Einheit verbunden werden durch die Beziehung auf das Ziel der Tragödie.

Episoden sind nur gestattet, wenn sie indirekt die Handlung fördern, oder wenn sie zur Charakterisierung der Hauptpersonen beitragen, wie die Dame in Trauer in der Minna, der Maler Conti und Rota in der Emilia. Dazu gehören auch die Parallelcharaktere, die mit den Helden in gleicher äußerer Lage doch

entgegengesetzt handeln wie Riccaut. Mit den französischen Regeln von der Einheit der Zeit und des Ortes hat Lessing für immer aufgeräumt und sie auf die maßvolle Forderung zurückgeführt, innerhalb des Aktes den Ort so wenig als möglich zu verändern. Aber derselbe Mann, der mit so viel Geist die Hohlheit dieser Gesetze bloßlegte, hielt sich ängstlich an das nicht weniger äußerliche Gesetz der Franzosen von der Leere der Bühne am Schluß des Aktes und der Forderung eines, wenn auch nur äußerlich hergestellten, ununterbrochenen Zusammenhanges der Akte. Es gibt keinen Aktschluß Lessings, der bei voller Bühne geschähe. Die Entfernung der Personen von der Bühne wird manchmal ganz äußerlich, ja für den Zuschauer unverständlich motiviert. Erst Schiller hat den innerlich begründeten, notwendigen Aktschluß geschaffen. Ebenso wie die Handlung einheitlich, muß sie auch wahrscheinlich sein. Denn der Zuschauer soll annehmen, daß er ebenso handeln würde wie der Held des Dramas. Deshalb dürfen nur „Begebenheiten dargestellt werden, die ineinander begründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen", und deshalb „muß für den Zuschauer alles klar sein". Der Dichter soll „auf das armselige Vergnügen einer Überraschung" verzichten. Darin zeigt sich die Größe des Dramatikers Euripides, daß er in seinen Prologen die ganze Handlung vorher verrät. Um das Wie handelt es sich, nicht um das Was. Und was ist nun wahrscheinlich? Das was der Dichter uns im Augenblicke der Darstellung glaubhaft zu machen versteht. Ein großer Dichter kann auch Wunder und Geister, an die wir nicht glauben, für den Augenblick glaubhaft machen. „Ein solcher Dichter ist Shakespeare . . . Vor seinem Gespenste im Hamlet richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken."

An den geschichtlichen Stoffen, die ein Dramatiker bearbeiten will, müssen ihm die Charaktere heilig sein, nur soll er sie typisch gestalten, so daß wir uns in ihre Lage versetzen können; denn „auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch getan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen tun werde." Aber an den historischen Begebenheiten kann der Dichter ändern, was er will, „die historische Wahrheit ist nicht sein Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke; er will uns täuschen und durch die Täuschung rühren". Für die wichtigste Eigenschaft der tragischen Charaktere hält der Kritiker die Konsequenz in ihren Handlungen, „denn Menschen, die sich widersprechen, fehlet das Unterrichtende", wir würden lieber sagen: das Typische. Deshalb dürfen auch nicht fehlerlose Engel dargestellt werden, denn der Held darf nicht ganz unverdient

leiden, es muß ein Zusammenhang zwischen seinem Charakter und seinem Untergang sein, aber anderseits darf er auch kein Teufel oder unmenschlicher Bösewicht sein. Nur Shakespeare ist es gelungen, selbst für einen Richard III. unser Interesse zu erwecken. Er gab ihm neben seiner bösen Seele eine gewaltige Tatkraft. Auch hat das Drama eine andere Moral als das Leben, weil unser ästhetisches Urteil mit der Phantasie zusammenhängt. Einen in der Leidenschaft begangenen Mord können wir ertragen, aber nicht einen Diebstahl.

Was wir hier anführen, soll durchaus nicht den Anschein erwecken, als wäre damit der Inhalt der Hamburgischen Dramaturgie erschöpft; aber es zeigt vielleicht zur Genüge, daß Lessing der Lehrmeister der neueren Dramatik geworden ist. Von dem Gedanken freilich, der uns nun schon durch die ganze Literatur verfolgt, daß die Dichtung dazu da sei, die Menschen moralisch zu bessern, hat sich auch dieser große Denker nicht ganz frei machen können. Auch er meinte, bessern sollen alle Gattungen der Poesie und zeigt darum eine große Vorliebe für die moralisierende Fabel, hält „die Verwandlung von Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten" für die Aufgabe der Tragödie, weist widerspruchsvolle Charaktere zurück, weil ihnen das „Unterrichtende" fehlt und verlangt aus Sorge, daß ein „so warmes Produkt mehr Unheil als Gutes stifte", von Goethe noch ein Schlußkapitelchen zum Werther. Lessing war zu sehr Verstandesmensch. Es fehlte ihm die Empfänglichkeit für das Schöne. Er selbst fühlte das und hat stolzbescheiden den Titel eines Dichters abgelehnt. Goethe hat dem widersprochen, und gewiß sind Lessings Dramen tadellos aufgebaute Kunstwerke von unvergänglicher Wirkung, Erzeugnisse eines großen Denkers und Kritikers, aber es fehlt doch dem Poeten — die Poesie.

Von Lessings anakreontischen Jugendgedichten, seinen Fabeln und Sinngedichten, sowie den Jugenddramen, wie Die alte Jungfer, Der Misogyn, Der junge Gelehrte, Der Freigeist und Die Juden, die alle noch unter dem alten Banne stehen, wollen wir hier nicht sprechen. Das erste größere Drama Lessings war Miß Sara Sampson (1755), dessen Bedeutung nicht in seinem dichterischen Wert liegt, sondern in der neuen Gattung, die es beginnt. Lessing brach mit dem alten, seit Opitz befolgten Gesetze, daß nur Könige oder vornehme Standespersonen Helden einer Tragödie sein dürften, und schrieb nach englischem Muster die erste deutsche bürgerliche Tragödie, und zwar in Prosa statt des beliebten Alexandriners. Die große Wirkung, die das Drama gerade in deutschen Bürgerkreisen ausübte, schrieb sich wohl auch daher, daß man zum

ersten Male Menschen aus der eigenen Sphäre vor sich sah, wenn der Dichter es auch noch nicht gewagt hatte, die Tragödie nach Deutschland selbst zu verlegen. Die verlassene Geliebte, Marwood, eine Vorläuferin der Orsina, ist Lessings erste große Bühnengestalt. Das Lustspiel Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück ist im Jahre 1767 erschienen; in demselben Jahre sah es der Student Goethe in dem jetzigen Alten Theater in Leipzig. Noch im hohen Alter erinnerte er sich dessen: „Es war wirklich ein glänzendes Meteor. Es machte uns aufmerksam, daß noch etwas Höheres existiere, als wovon die damalige schwache Epoche einen Begriff hatte. Die beiden ersten Akte sind wirklich ein Meisterstück von Exposition." Man wird das verstehen, wenn man sich des traurigen Zustandes dieser Dichtungsgattung erinnert. Aber das Drama erzielt auch heute noch eine volle Wirkung, obgleich es ganz auf seiner Zeit und deren Verhältnissen aufgebaut ist. In den 150 Jahren, die seitdem verflossen, sind wenig Lustspiele entstanden, die sich ihm an die Seite stellen können. Mit seiner Minna von Barnhelm gab Lessing an Stelle der bis dahin üblichen Possen das erste kunstreich aufgebaute Lustspiel würdigen Inhalts; an Stelle der französischen Nachahmung ein echt deutsches national-patriotisches Drama „spezifisch temporären Gehalts". Er schuf die Sprache für das deutsche Lustspiel, indem er nach Shakespeareschem Muster jeder Person die ihr nach Geschlecht, Alter, Beruf und Bildung zukommende Sprechweise verlieh. Der Inhalt des Lustspiels ist jedem Deutschen bekannt; er ist auch nicht das Wesentliche. Die Bedeutung des Dramas liegt in den Charakteren und der Darstellung ihrer seelischen Kämpfe, was in einem deutschen Lustspiel überhaupt noch nicht versucht worden war. Tellheim in seinem Unglück und seiner Armut edel und vornehm, halb Lessing, halb Kleist, bescheiden und doch stolz, der die Gnade seines Königs ablehnt und nur Gerechtigkeit verlangt, etwas sentimental und von des Gedankens Blässe angekränkelt, dabei tapfer und mutig, auf die reiche Braut verzichtend, aber ihren Besitz mit aller Kraft verteidigend, als er sie arm wähnt. Und wie versteht es der Verfasser des Laokoon, seinen Helden durch den Eindruck und die Wirkung, die er auf andere ausübt, zu schildern. Das vornehme Fräulein setzt ihren guten Ruf aufs Spiel, um den Bräutigam wiederzugewinnen, die schöne Treue des Dieners Just zeugt mehr als alles andere von dem guten und milden Herrn, und Tellheims große Heldentaten dürfen wir erst durch die Erzählung des wackern Werner erfahren. Minna von Barnhelm ist die erste vornehme, lebensvolle, weibliche Gestalt des deutschen Lustspiels, das prächtige, tapfere Mädchen mit dem Verstande Lessings, deren innerstes Wesen sonnige Heiter-

keit und Klarheit ist, aus der ihr schöner Ausspruch entquillt: „Ich bin glücklich und fröhlich. Was kann der Schöpfer lieber sehen als ein fröhliches Geschöpf?“ Diese bewundernswerte Grazie im Wesen und in der Sprache, diese bezaubernde Güte des Herzens, die nur an einer Stelle, in dem gewagten Spiel mit dem Geliebten versagt! Daneben ihre allerliebste Partnerin, das „Frauenzimmerchen“ Franziska, schalkhaft, klug und durchtrieben, die so viel Ähnlichkeit mit ihrer Herrin hat, auch ganz dasselbe „gelernt hat“, aber alles ins Kleinliche, Komische übertragen. Ihr hat Lessing einen seiner Lieblingsgedanken in den Mund gelegt. „Man spricht selten von der Tugend, die man hat; aber desto öfter von der, die uns fehlt.“ Und dazu der stramme aber herzensgute und galante Wachtmeister Werner, der ungeschlachte aber treue Diener Just, der neugierige und geschwätzige Wirt, eine echte Bedientenseele, welch eine Fülle lebenswahrer unvergeßlicher Gestalten!

Nach der Vollendung von Sara Sampson hatte Lessing an einer Reihe von Entwürfen und Plänen seine dramatische Kraft versucht; darunter ist das kleine, in Prosa geschriebene, ganz vom kriegerischen Hauche der Zeit (1759) durchwehte Drama in antikem Gewande, Philotas, und der Plan zu einer Virginia. Aus dieser entwickelte sich allmählich die Tragödie Emilia Galotti.

Sie ist die erste große deutsche Tragödie, im Aufbau ein Meisterstück; durch ihren Inhalt und die Charaktere von gewaltiger Wirkung zu ihrer Zeit und noch heute. Gleich dem großen Meister Euripides läßt Lessing zu Anfang den Gang der Handlung ahnen und erreicht gerade dadurch das größte Interesse. Die rasende Leidenschaft eines Prinzen, der auch vor einem Morde nicht zurückschreckt, und die Angst Emilias vor dem verführerischen Zauber dieses Prinzen tritt uns in der Exposition vor Augen. Von dem Schurken Marinelli wird ein schlauer Plan ausgedacht, das Mädchen in die Gewalt des Prinzen zu bringen; es gelingt, den Bräutigam zu ermorden und die Braut auf das Lustschloß des Prinzen zu führen. Nur eins ist wider die Abrede geschehen. Von leidenschaftlicher Sehnsucht getrieben hat der Prinz am Morgen Emilia in der Kirche gesucht und gefunden. Das haben Spione der verlassenen Geliebten des Prinzen, Orsina, gesehen und es ihrer Herrin gemeldet. Die Eifersucht kombiniert leicht die Tatsache: „Der Prinz ist ein Mörder.“ Sie verrät dem Vater Odoardo den Mord des Bräutigams und fügt hinzu: „Des Morgens sprach der Prinz Ihre Tochter in der Messe, des Nachmittags hat er sie auf seinem Lustschlosse.“ Nun erst versteht Odoardo, was es mit der „geretteten Tochter“ auf sich hat, was die teuflische Forderung bedeutet, im Namen der Gerechtigkeit Emilia zurückzubehalten und

von den Eltern zu trennen. Orsina und die Zuschauer erwarten, daß Odoardo, um die Tochter vor Schande zu retten und um das Geschehene zu rächen, den Prinzen ermordet. Aber Odoardo gibt den Gedanken auf, weil er damit zugleich Orsina rächen würde: „Was hat die gekränkte Tugend mit der Rache des Lasters zu schaffen?" Und ein freundliches Wort des Prinzen: „Fassen Sie sich, lieber Galotti", genügt ihm, um für immer davon abzustehen. Eine etwas schwächliche Motivierung; Lessing *wollte* den Fürstenmord vermeiden, weil er in seiner Zeit unerhört war, er *mußte* ihn vermeiden, weil sein Stück nicht aufgeführt worden wäre. Seine Quelle, die Geschichte der Virginia, berichtete von der Ermordung der Tochter durch den Vater; aber das geschah, um sie vor Vergewaltigung zu schützen. Davon konnte in der Emilia Galotti nicht die Rede sein. Von dem Willen Emilias mußte ihr tragisches Schicksal abhängen und sich aus ihrem Charakter erklären. Um es mit einem Wort zu sagen: Emilia ist ein heißblütiges, sinnliches Mädchen, das dem Zauber, den der Prinz auf ihre Sinne ausübt, zu unterliegen fürchtet. Bei der Begegnung mit dem Prinzen in der Kirche steht sie da „stumm und niedergeschlagen und zitternd, wie eine Verbrecherin, die ihr Todesurteil hört". Wie ein gehetztes Reh stürmt sie aus der Kirche, und die Antwort: „ihn selbst" auf die Frage der Mutter, wen sie gesehen habe, läßt tief in ihre erregte Seele blicken. Trotzdem sie von der lasterhaften Absicht des Prinzen überzeugt ist, verschweigt sie, auf den Rat der Mutter, dem Bräutigam am Hochzeitstag, was am Morgen geschehen ist. Nach dem mörderischen Angriff in das Schloß des Prinzen gebracht, folgt sie dem Prinzen in seine Gemächer, wenn auch „nicht ohne Sträuben", auf dessen Aufforderung hin: „Kommen Sie, wo Entzückungen auf Sie warten, die Sie mehr billigen." Weil sie vor sich selbst nicht sicher ist, deshalb will sie sterben: „Was Gewalt heißt, ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt — Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut."

Odoardo entwindet ihr den Dolch wieder, mit dem sie sich durchbohren will. Sie reißt die bräutliche Rose vom Haupt herab: „Herunter mit dir! Du gehörest nicht in das Haar einer — wie mein Vater will, daß ich werden soll! . . . Ehedem wohl gab es einen Vater, der, seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten, den besten Stahl in das Herz senkte . . . Solche Väter gibt es keine mehr! Odoardo: „Doch, meine Tochter, doch!" (Indem er sie durchsticht) — „Gott, was habe ich getan!" Emilia: „Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert —"

Wie ein Hohn des Dichters klingen die letzten Worte des Prinzen und des Dramas. Lessing läßt den Prinzen am Leben, aber die furchtbarste Anklage gegen das Fürstentum seiner Zeit hat gerade dieses Drama erhoben. Es ist ein Vorbote der Revolution.

Lessings letztes großes, in Blankversen geschriebenes Werk Nathan der Weise ist ein Lehrgedicht, von ihm selbst nicht Drama, sondern dramatisches Gedicht genannt. Deshalb brauchen wir die Frage, ob es die dramatischen Gesetze einhält, nicht zu erörtern. Man hatte Lessing gezwungen, seine theologischen Streitschriften abzubrechen. Für die Mitwelt und Nachwelt zum Heil. Denn nun entschloß er sich auf seiner „alten Kanzel", dem Theater, zu predigen, suchte einen alten dramatischen Versuch hervor, und im Mai 1779 erschien Nathan der Weise. Die Lehre des Gedichtes ist nicht neu. Es ist das ethisch-religiöse Ideal der Zeit, für das Lessing den klassischen Ausdruck gefunden hat. Humanität, Toleranz heißt dieses Ideal. Rousseau, Lessing, Herder, Goethe sind seine Vertreter. Rückkehr zur Natur, zur reinen Menschlichkeit ist die Losung. Menschen sind wir, bevor wir Christen, Juden oder Muhammedaner sind. Für das Gedicht, das solches lehren sollte, entnahm Lessing aus Boccaccio das bekannte Märchen von den drei Ringen; aber die hohe Lehre legte er erst in das Märchen. Die „geheime Kraft des Ringes, vor Gott und den Menschen angenehm zu machen", vererbt sich nicht an jeden seiner Besitzer, sondern nur an den, „der in dieser Zuversicht ihn trug." Lessing meint dasselbe, was Goethe in den Worten ausgesprochen hat: „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen." Dann wird sich zeigen, wessen Ring der wahre und echte ist. Die Ringe sind die Religionen. Sie sind nicht Zweck sondern Mittel, den Menschen anzuspornen zu „Sanftmut, herzlicher Verträglichkeit, Wohltun, innigster Ergebenheit in Gott." Wer diese hohe Stufe erreicht, der hat die echte, wahre Religion. Nicht auf den Glauben, nicht auf das Dogma, nicht auf die Religion kommt es an, sondern auf die Handlungen des Menschen und die „unbestochene, von Vorurteilen freie Liebe". Eine hohe und erhabene Lehre! Man denke an die Zeit der Reformation und das folgende Jahrhundert, um den Kulturfortschritt der Menschheit zu verstehen. „Möge das im Nathan ausgesprochene göttliche Duldungs- und Schonungsgefühl der Nation heilig und wert bleiben."

Um dieser Lehre dramatisches Leben einzuhauchen, wurde die Geschichte einer Familie ersonnen, in der Bekenner aller drei Religionen sich vereinigen, und eine Reihe von Charakteren, die die verschiedensten Phasen religiösen Lebens und religiöser Anschauung verkörpern, wie der Patriarch, orthodox aus Eigennutz

und Niedertracht, Daja, orthodox aus Beschränktheit, der Tempelherr, ein Freigeist, aber nicht weniger intolerant, und der Typus des gutmütigen Frommen, der Klosterbruder. Im Nathan hat Lessing die edelste Gestalt geschaffen, einen wahren Menschen im höchsten Sinne, großdenkend, frei von Vorurteilen, der das Gute tut um des Guten willen, der sich durch Kampf und namenloses Leid hindurchgerungen hat zu opferfreudiger Menschenliebe, mit Recht genannt Nathan der Weise. Sein Lebensideal wollte Lessing in dieser Gestalt darstellen; und wir wissen, er hat dies Ideal erreicht. Er ist als Mensch nicht weniger groß denn als Kritiker und Gelehrter, und was ihn uns besonders nahe bringt: er ist der erste freidenkende, von keinem Vorurteil beengte, ganz allein der Wahrheit und nur der Wahrheit dienende Gelehrte und Dichter, der erste große, moderne Mensch, von dem uns nichts Fremdes trennt wie von Luther, zu dem wir ehrfurchtsvoll emporschauen, wie einst Goethe und Schiller ihn „als einen der Götter" verehrten.

Zwei Männer aus Lessings Gefolgschaft in seiner Jugendzeit, die, einstmals viel gelesen, jetzt nur noch deshalb leben, weil sie eine Zeitlang mit Lessing befreundet gewesen sind, mögen hier erwähnt werden. **Christian Felix Weiße** (1776—1804), Kreissteuereinnehmer in Leipzig, Verfasser vieler Trauerspiele und Lustspiele und auch von Singspielen, denen Adam Hillers Komposition zu großem Erfolge verhalf. In höherem Alter widmete er sich ganz der Schriftstellerei für die Jugend, besonders seiner Zeitschrift Der Kinderfreund. Der im Jahre 1733 in Berlin geborene Buchhändler **Friedrich Nicolai** gab mit Lessing und Mendelssohn die Briefe die neueste Literatur betreffend heraus. Ein geistloser, nüchterner Schriftsteller, der sich ganz in den Dienst der Aufklärung stellte und mit seinen Romanen, besonders dem Sebaldus Notanker, großen Anklang fand. Seine schale Parodie auf Goethes Werther, genannt: Freuden des jungen Werthers, hat ihm für immer den Stempel des Lächerlichen aufgedrückt.

Herder

(1744—1803).

Es war ein großer, aber zugleich ein tief unglücklicher Mann, der am 18. Dezember 1803 in Weimar seine Augen zur ewigen Ruhe schloß. „Herder ist verzweifelnd in die Grube gefahren", so schrieb Goethe seinem Freunde Zelter. Viel trugen zu diesem Unglück des großen Mannes die äußeren Umstände bei. Ihm, der aus niederer Sphäre stammte und unter unerhörten Kämpfen und Entbehrungen aufgewachsen war, haben die Spuren dieses Kampfes

sein Leben lang angehaftet. Wie häufig Männer geringer Herkunft glaubte er seine Würde, seine Stellung und seinen Ruhm verteidigen zu müssen, wo doch der Angriff nur in seiner Einbildung bestand, lechzte er nach Anerkennung und immer wiederholter Bestätigung seiner Bedeutung und hüllte sich in Stolz und Hochmut, wo man es wagte, ihm zu widersprechen.

Der grausame Widerspruch, daß es ihm, dem bewunderten Manne, der eine Welt von Ideen in sich barg, nicht gelang, sich und seiner Familie selbst bei bescheidenen Anforderungen ein sorgenfreies Dasein zu verschaffen, zehrte unablässig an ihm und raubte ihm jede Freude am Genuß des Lebens. „Er vergällte sich und anderen die schönsten Tage, da er jenen Unmut, der ihn in der Jugend notwendig ergriffen hatte, in der Folgezeit durch Geisteskraft nicht zu mäßigen wußte." Diese Worte Goethes deuten zugleich an, daß nicht nur die äußeren Verhältnisse an Herders Unglück schuld waren, mehr noch er selbst und sein Charakter.

Wenn allen großen Männern etwas Abnormes anhaftet, Herder war durch und durch pathologisch. Es ist schwer, ein Charakterbild von ihm zu entwerfen, weil in diesem Charakter die stärksten Gegensätze vereinigt waren.

Herders Seele war, wie uns sein großer Freund bezeugt, von Natur weich und zart; er besaß „eine unschätzbare einzige Liebensfähigkeit und Liebenswürdigkeit". Aber diese schönen Eigenschaften wurden gar oft unterdrückt durch seinen „mißwollenden Widerspruchsgeist", seine Freude an überscharfen, verletzenden Urteilen, wofern sie nur geistreich waren, eine fast bis zur Grausamkeit sich steigernde Rücksichtslosigkeit. „Man kam nicht zu ihm, ohne sich seiner Milde zu erfreuen, man ging nicht von ihm, ohne verletzt zu sein." „Eine Hunderemineszenz" nannte der junge Goethe die Erinnerung an seine Lehrzeit bei Herder; er wußte zu erzählen von dem widersprechenden bittern, bissigen Humor seines Lehrers. Und dieser Widerspruchsgeist, diese ewig nörgelnde Unzufriedenheit, die Herder allmählich zur Einsamkeit verdammte, machte sich nicht nur anderen gegenüber geltend. Sein eigentliches Unglück war der Zwiespalt in der eigenen Natur, die Unzufriedenheit mit sich selbst und seinem Schicksal. Eine sichere und angesehene Stellung, in Riga, gibt Herder auf, um Frankreich kennen zu lernen. Hier ergreift ihn aber Ekel vor dem französischen Geist und den Zuständen Frankreichs; er nimmt die Stellung eines Reisebegleiters des Prinzen von Eutin an, um sie bald wieder aufzugeben. Kaum ist er dem Rufe des Grafen von Lippe nach Bückeburg in der Stellung als Konsistorialrat gefolgt, so findet er das Leben dort öde und unerträglich. Mit Freude und Begeisterung nimmt er die

durch Goethe vermittelte Berufung nach Weimar als Generalsuperintendent an — und fühlt sich dort bald so unglücklich wie zuvor. Im Jahre 1788 erfüllt sich sein sehnsuchtsvoller Wunsch, Italien zu sehen. Kaum ist er in Rom, so sehnt er sich weg nach Hause aus dem „Grab, der Mördergrube Rom". „Rom ist kein Ort für mich," schreibt er an seine Gattin, „soviel Schätze der Kunst darin gesammelt sein mögen. What's Hecuba to him or he to Hecuba? sage ich mit dem guten Hamlet, und will mich gern wieder in meine kleine Nußschale einsperren, wenn ich nur schon zu ihr gelangt wäre . . . Im Grunde sind dies alles für mich Pfützen aus einem toten Meer, so sehr sich auch Goethe den Mund aufreißt, ihre Süßigkeit zu loben." Unterdes winkte ihm Erlösung aus dem Weimarer Ungemach. Die Universität Göttingen wollte den berühmten Theologen zu den Ihrigen zählen. Von Herders Gattin um Rat gefragt, äußerte sich Goethe mit den Worten: „Glaubt nicht, daß er dort frei von Verdruß und Ärger sein wird, er wird überall die Neider und Heuchler, und wie sie heißen, finden. Sein Gemüt bringt er ja überall mit." Ein scharfes Wort, aber ein Wort, das das Unglück Herders bei der Wurzel faßte. Goethe war sich dessen bewußt, daß sein Freund am Verfolgungswahne litt. Überall sieht er Feinde, überall Niedertracht und Gemeinheit, immer ist er der Angegriffene, der Verfolgte, und immer er allein im Recht. Er hat keinen Freund, gegen den nicht hin und wieder ein unschöner Verdacht in seiner Seele auftaucht. Es gilt ihm nichts, in den Briefen an seine Gattin Verleumdungen gegen Goethe auszusprechen und dabei in demselben Atem zu sagen: „Glaube nicht, daß ich etwas gegen Goethe habe, alles was er sagt, ist war, und ich habe ihn lieb wie einen Bruder." Es war nicht Zufall, daß der Unmut und die Feindseligkeit des Herderschen Ehepaares gegen Goethe gerade in der Zeit auf das höchste stieg, als dieser auf den Wunsch Karl Augusts hin geadelt wurde. Denn der eigentliche Grund der vielen Schwankungen in dem Verhältnisse Herders und Goethes ist der, daß Herder nicht frei war von Neid; er konnte es nicht ertragen, daß der einst so verächtlich behandelte Jüngling zum Riesen emporgewachsen war.

Einst hatte Herder bewundernd zu den Füßen Kants gesessen und ihm Verehrung und glühende Dankbarkeit entgegengebracht. Aber als der große Philosoph Herders „Ideen" angriff und sie, wenn auch scharf und schonungslos, so doch immer sachlich kritisierte, da wandelte sich die Verehrung in eine leidenschaftliche, gehässige Wut, die sich in groben Schmähungen und Beschimpfungen seines einstigen Lehrers erging. Anstatt dem Gegner sachlich zu antworten, sucht er ihn zu verdächtigen, indem er ihm persönliche

Motive unterschiebt. Nun erscheint ihm Kants Philosophie als leeres Geschwätz, nun sind ihm Schillers, des Kantianers, Dramen öde Rhetorik, nun zieht er sich zurück von der Mitarbeit an Schillers Horen und stellt sich der Goethe-Schillerschen Ästhetik feindlich gegenüber. Der einstige Erwecker der Goethischen Lyrik kennt nun keinen anderen Maßstab der Kritik als die nützlich platte Moral und die Wohlanständigkeit. Ein tragisches Schicksal. Er erlebte noch die Zeit der deutschen Literatur, die wir als den Gipfel bezeichnen. Was er gesät hatte, war herrlich aufgegangen; was er erträumt hatte, war wunderbar und köstlich verwirklicht. Nur er allein sah es nicht, verstand es nicht. Er stand mitten im gelobten Lande, aber er wußte es nicht.

So ist nicht nur Herder, der Mensch, sondern auch der Schriftsteller unglücklich zu nennen. Dem Dichter fehlte die Begabung; Großes hat er nur als Übersetzer geschaffen. Dem Theologen und Philosophen mangelte die Wissenschaftlichkeit. Bei seiner wunderbaren Divinationsgabe glaubte er oft, das Rüstzeug der Wissenschaft verschmähen zu dürfen. Es war ihm ja immer nur um das Gefühl, das subjektive Empfinden, nie um wissenschaftliche Erforschung zu tun. Und wenn auch dies Empfinden die Seele seiner Religion war, es blieb doch ein Widerspruch zwischen der amtlichen Stellung und der innersten Überzeugung des Spinozisten. Auch der Trost ist ihm nicht in Erfüllung gegangen, daß die Nachwelt ihm das gegeben, was die Mitwelt versagt hatte. Denn eine Antwort auf die Frage: Was weiß das deutsche Volk von Herder? Welche Schriften von ihm werden noch gelesen? würde sehr betrübend ausfallen; um so betrübender, als gerade Herder davon träumte, ein Erzieher des deutschen Volkes zu werden. Und doch ist er das wirklich geworden. Was er geahnt, gefunden und gelehrt, es ist nicht untergegangen. Die Männer der Wissenschaft und die Dichter und auch wir, die wir Schöpfungen der Poesie verstehen und genießen wollen, wir sind alle seine Schüler. So groß ist das, was er gegeben und geboten hat, daß es als unantastbare Wahrheit in uns lebt, die uns nicht gelehrt, sondern gleichsam angeboren zu sein scheint.

Will man die Herderschen Lehren in wenige Worte zusammenfassen, so kann man sagen, er forderte eine nationale Kunst. Uns kommt diese Forderung selbstverständlich vor, seinen Zeitgenossen war sie eine Offenbarung, ein Zauberwort, das eine ganz neue Kunst, eine neue Dichtung erweckte, jene Dichtung, die wir als die Blüte unserer Literatur bezeichnen.

Als das Werk des Dreiundzwanzigjährigen im Jahre 1767 erschien: Über die neuere deutsche Literatur, das sich so bescheiden

Eine Sammlung von Fragmenten, eine Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend nannte, lag die deutsche Dichtung noch ganz in den Banden des Auslands. Man wußte die deutschen Dichter nicht besser zu ehren, als daß man sie in eine Parallele mit Dichtern des Auslandes setzte, die freilich heute nur unsern Spott hervorruft. Bodmer hieß der deutsche Homer, Gleim der deutsche Anakreon oder auch Tyrtäos, Geßner Theokrit, die Karschin die deutsche Sappho. Wie wunderbar uns das auch heute erscheint: der junge Goethe richtet sehnsuchtsvoll seine Augen nach Paris und will ein französischer Autor werden. Nun tritt Herder auf mit seiner Lehre: „Wie jedes Volk seinen eigenen Charakter und seine eigene Sprache hat, so hat es auch seine eigene Poesie." Jeder Mensch denkt und empfindet in seiner Muttersprache. Die Empfindung macht den Dichter, und die Muttersprache gibt ihm für diese Empfindung den Ausdruck: „Wie eine Braut bei ihrem Geliebten, wenn derselbe seine Arme um sie geschlungen, an ihrem Munde hängt, wie zwei zusammen Vermählte, die sich einander mitteilen, ein paar Zwillinge, die zusammen gebildet und erzogen — wie Platons Seele zum Körper, so verhalten sich Gedanken und Wort, Empfindung und Ausdruck . . . Wenn nun in der Poesie der Gedanke und der Ausdruck so fest aneinander kleben, so muß ich ohne Zweifel in der Sprache dichten, wo ich das meiste Ansehen und Gewalt über die Worte, die größte Kenntnis derselben oder wenigstens eine Gewißheit habe, daß meine Dreistigkeit noch nicht Gesetzlosigkeit werde: und ohne Zweifel ist dies die Muttersprache. Sie drückt sich uns zuerst und in den zartesten Jahren ein, da wir mittels Worte in unsre Seele die Welt von Begriffen und Bildern sammelten, die dem Dichter eine Schatzkammer wird . . . in sie ist unsre Denkart gleichsam gepflanzt und unsre Seele und Ohr und Organe der Sprache sind mit ihr gebildet . . . Sie übertrifft, so wie das Vaterland, an Reiz alle übrigen Sprachen in den Augen dessen, der der Sohn ihres Herzens, der Säugling ihrer Brust, der Zögling ihrer Hände gewesen, jetzt die Freude ihrer besten Jahre ist, und die Hoffnung und die Ehre ihres Alters sein soll."

Wie diese Lehre auf die Zeitgenossen wirkte, dafür ist uns ein Zeugnis erhalten in dem Brief des jungen Goethe nach der Lektüre der Fragmente: „Wie eine Göttererscheinung ist es über mich herabgestiegen, hat mein Herz und Sinn mit reiner heiliger Gegenwart durch und durch belebt, das Wort: wie Gedanke und Empfindung den Ausdruck bildet. So innig hab' ich das genossen." Nun kommt ihm die Absicht lächerlich vor, in französischer Sprache zu dichten; nun verstummt in der deutschen Poesie die Frage nach der Nachahmung, die wie ein Alp auf ihr gelastet hat, nun entsteht

das erste deutsche nationale Drama, der Götz von Berlichingen, und zwingt in seine Spuren eine große Zahl deutscher Dichter, die sich begeistert um Herder und Goethe scharen.

So soll also die junge deutsche Dichtung sich ganz lossagen von den großen Mustern der Griechen, Franzosen und Engländer? Das will Herder durchaus nicht. Nein, wir sollen sie zwar nicht nachahmen, denn das ist ja überhaupt nicht möglich, aber „studieren sollen wir sie, unseren Genius an dem ihrigen entzünden . . . Geist und Geschmack an ihnen bilden und von ihnen lernen, original zu sein, wie sie". Zwar nicht sowohl die Franzosen sollen wir studieren, denn deren Drama ist nicht national, sondern auf das griechische Drama aufgepfropft, aber wohl Sophokles und Shakespeare und unter ihnen wieder, weil wir dem Charakter der Engländer und den neueren Dichtern näher stehen, als den antiken, besonders den großen Briten. Und so beginnt denn mit Herder und mit Lessing und Gerstenberg zugleich der Kultus Shakespeares. Sie bereiten den Boden für das bis auf den heutigen Tag so ruhmreich fortgesetzte Studium Shakespeares in Deutschland und für das große Werk der Romantiker, das Shakespeare fast zu einem deutschen Dichter gemacht hat. Auch hier mögen als Echo der Empfindungen der Zeitgenossen Herders die Worte des jungen Goethe stehen: „Die erste Seite, die ich in Shakespeare las, machte mich auf zeitlebens ihm eigen, und wie ich mit dem ersten Stücke fertig war, stund ich wie ein Blindgeborener, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblicke schenkt. Ich erkannte, ich fühlte aufs lebhafteste meine Existenz um eine Unendlichkeit erweitert . . . Ich schäme mich oft vor Shakespearen, denn es kommt manchmal vor, daß ich beim ersten Blick denke, das hätte ich anders gemacht. Hinterdrein erkenne ich, daß ich ein armer Sünder bin, daß aus Shakespeare die Natur weissagt, und daß meine Menschen Seifenblasen sind, von Romangrillen aufgetrieben."

Wenn Herder hier sich mit Lessing begegnet, ganz neu und ihm allein angehörig war die Lehre, daß die Dichtkunst eine Welt- und Völkergabe sei, nicht ein Privaterbteil einiger feiner, gebildeter Männer. Die Poesie ist älter als die Prosa. Mit der Anschauung, daß der gelehrteste zugleich der beste Dichter sei, hatten die Schweizer endgültig gebrochen, aber daß die Lieder des Volkes nicht Lieder des Pöbels sind und für den Pöbel bestimmt, sondern daß in ihnen die eigentliche wahre Poesie lebt, das hat Herder wenigstens in Deutschland zuerst ausgesprochen und damit zuerst die Frage beantwortet: Was ist das Wesen unsrer lyrischen Dichtung? Er fand nicht nur den Namen Volkslied, sondern er gab auch den Unterschied zwischen Volks- und Kunstpoesie. Nicht Poesie

und Unkultur sind Gegensätze, so lehrte Herder die staunenden Zeitgenossen, sondern Poesie und Kultur. Nicht die Bildung macht den Dichter, sondern die Empfindung. „Je entfernter von künstlicher, wissenschaftlicher Denkart . . . je wilder, das ist je lebendiger, je freiwirkender ein Volk ist . . . desto wilder, das ist desto lebendiger, freier, sinnlicher, lyrisch handelnder müssen auch seine Lieder sein!" In ihnen, nicht in den Werken der Kunstpoesie der Gelehrten, findet sich, was für wahre Poesie charakteristisch ist: die Wahrheit der Darstellung, das natürliche frische Empfinden, die lebendige Gegenwart der Bilder, der natürliche Zusammenhang der Empfindung und des Ausdrucks, die Unmittelbarkeit der Natur. So ward Herder der Wiedererwecker des Volkslieds. Mit Feuereifer begannen er und die Seinen die teuren Überreste zu sammeln. Noch versuchte Nicolai die erwachende Liebe zum Volkslied lächerlich zu machen, aber Herders Sammlung, die im Jahre 1778 erschien, hob jeden Widerspruch auf. Im Jahr 1806 folgt die köstliche Sammlung Des Knaben Wunderhorn, die Arnim und Brentano Goethe widmeten, und Uhlands meisterhaftes Werk gab der Forschung einen Abschluß. Wir lauschen mit Entzücken den Weisen der Volkslieder und gedenken des Mannes nicht, ohne den diese köstlichen Zeugen der Poesie unseres Volkes der Vergessenheit anheim gefallen wären.

Schon die sonderbare Tatsache, daß Herder Homer, Sophokles und Shakespeare unter die Volksdichter reiht, zeigt, daß die von ihm gegebene Unterscheidung zwischen Volks- und Kunstdichtung ihm selbst nicht klar war. Wir haben sie längst aufgegeben. „Es kommt mir", so sprach sich Goethe im hohen Alter einmal aus, „bei stiller Betrachtung sehr oft wundersam vor, daß man die Volkslieder zu sehr anstaunt und sie zu hoch erhebt. Es gibt nur eine Poesie, die echte, wahre, alles andere ist nur Annäherung oder Schein." Ein gutes und schönes Wort, nur möchte man hinzusetzen, daß diese wahre Poesie gerade die Volkspoesie ist, daß wir durch Herders Entdeckung erst klar darüber geworden sind, was wahre Lyrik ist, und daß Goethe und alle anderen großen Lyriker nur deswegen die Seele des Volkes getroffen haben, weil sie nach Art der Volkspoesie dichten. So können wir Herder preisen als den Erwecker der deutschen Lyrik.

Die Herdersche Lehre, daß jede wahre Kunst national ist und national sein müsse, war auch von großer Bedeutung für das Verständnis und die Beurteilung der Dichtungen. Denn wenn der Dichter aus seiner Zeit und seiner Umgebung dichtet, so ist er auch nur aus dieser Zeit und dieser Umgebung zu verstehen, ein Gedanke, dem ein anderer später die Fassung gegeben hat: „Wer

den Dichter will verstehen, muß in Dichters Lande gehen." Diese Forderung, die uns fast selbstverständlich erscheint, war, einmal ausgesprochen, für ihre Zeit von großer Fruchtbarkeit. Die Rationalisten übten ihren Witz in billiger Weise an der hebräischen Poesie, der Bibel; klassische Philologen deuteten mit Spott und Hohn auf die natürliche naive Schilderung Homers, die ihnen anstößig und nicht wohlanständig vorkam, Wieland gab seiner Shakespeareübersetzung Noten bei, um die Roheit und Natürlichkeit des großen Briten vor dem gebildeten Publikum zu entschuldigen, alle natürlich mit dem Hintergedanken, zu zeigen, wie herrlich weit sie es gebracht. Soweit ging die Verirrung, daß man Wielands Musarion für die Verkörperung der Antike hielt. Dieser kindlichen Auffassung machte Herder ein Ende. Mit ihm beginnt die wissenschaftliche Kritik der Dichtungen der Vorzeit. Völlig verstanden, so lehrt er, haben den Homer nur die Griechen. Wir können ein Verständnis nur erreichen, wenn wir seine Sprache so kennen, als wäre es gleichsam keine fremde Sprache mehr für uns, wenn wir den Boden, auf dem sie entstanden, die Kultur und Geschichte seiner Zeit kennen. Nur eifriges und längeres Studium der Zeit und der Sprache des Dichters, unablässiges Versenken in seinen Geist schützt uns vor kritikloser Überschätzung und vor maßloser Unterschätzung.

Wer so feinfühlend und tiefblickend das innerste Wesen der Kunst erkannte, wessen Lehren und Offenbarungen ewige Wahrheiten verkündeten und eine bis dahin nicht geahnte Blüte unserer Dichtung hervorzauberten, der konnte es wohl auch wagen, sich selbst in die Reihe der großen Dichter zu stellen. Und so hat uns denn auch Herder eine große Anzahl von Gedichten, Legenden, Parabeln, Paramythien geschenkt. Wir werden an ihnen mit Humboldt „den tiefen Sinn, die Zartheit der Sprache, die Anmut der Bilder" bewundern, aber wir werden doch dem gewiß ihm selber nur abgerungenen Geständnis Herders recht geben: „Ich bin kein Dichter." Er, der so überreich an Ideen war, der so rein dichterisch fühlte, er konnte seine Gefühle nicht dichterisch gestalten; es fehlte ihm die Sinnlichkeit und die plastische Kraft. Die Dichtkunst, in der und für die er lebte, war seine unglückliche Liebe. So sind denn auch fürs Volk nur lebendig geblieben einige seiner Gedichte und der Cid. In diesem Werke seines hohen Alters hat er einen glücklich ergriffenen Stoff glücklich gestaltet, den Ton des Volksliedes wunderbar getroffen und auch die Charaktere glaubhaft und lebendig dargestellt. Freilich ist dieses Epos mehr eine Nachdichtung als eine Dichtung. Auf diesem Gebiete war Herder ein vollendeter Meister, Nachdichten und Übersetzen war sein eigent-

liches Element. Die Fähigkeit des Nachempfindens, die Gabe sich einzuleben in den Geist eines Gedichts war in ihm in wunderbarer Weise entwickelt. Mit seinen Übertragungen schuf er etwas ganz Neues. Nicht genau an das Wort sich haltende Übersetzungen wollte er geben, sondern er suchte den Geist des Gedichtes zu erfassen, den Ton des Gedichts sich anzueignen und schuf alsdann aus eigenem Gefühl „nach den Gesetzen und Forderungen seiner Sprache und seiner Zeit mildernd, veredelnd ein deutsches Gedicht". Er übersetzte nicht nur, er eroberte zugleich für die deutsche Dichtung neue Formen. Außer den Volksliedern hat er zahllose Übertragungen hinterlassen wie Die Lieder der Liebe, die ältesten und schönsten aus dem Morgenlande, Blumen aus morgenländischen Dichtern gesammelt, Blumen aus der griechischen Anthologie, Übertragungen von lateinischen, englischen, italienischen Dichtungen. Auf dem Grunde, den er geschaffen hatte, bauten Goethe und die Romantiker weiter. Herder ist der Erwecker und Begründer der Weltliteratur in deutscher Sprache.

Alle diese Gedanken und Ideen, die sich als so fruchtbar für die Gestaltung einer neuen deutschen Kunst erwiesen haben, gehören dem jugendlichen Herder an. Das ist das Wunderbare an ihm, daß er Bleibendes und Großes in einem Alter geschaffen hat, in dem andere große Männer erst ihr Wirken begonnen haben. Und auch sein bedeutendstes und größtes Werk, das aber nicht in den Rahmen unserer Betrachtungen gehört: Die Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, ist zwar erst geschrieben worden, als er auf der Höhe des Lebens stand, aber seine Grundlage, die Gedanken, der Gang der Entwicklung lagen schon dem jugendlichen Herder klar vor Augen. Das Zauberwort, das sich durch Herders Leben sowohl wie durch sein Lebenswerk hindurchzieht, lautet: Humanität. Freund Humanus, so wurde Herder von Goethe genannt, und für den Helden seines großen religiösen Gedichts: Die Geheimnisse, das denselben Ideen wie Herders Werk gewidmet ist, wußte der Dichter keinen besseren als eben diesen Namen:

Humanus heißt der Heilige, der Weise,
Der beste Mann, den ich mit Augen sah.

Als Goethe im Jahre 1818, zufällig gerade am Todestage Herders, seinen Maskenzug aufführen ließ, feierte er Herder in den Worten:

Ein edler Mann, begierig zu ergründen,
Wie überall der Menschen Sinn ersprießt,
Horcht in die Welt, so Ton als Wort zu finden,

Das tausendquellig durch die Länder fließt,
Die ältesten, die neusten Regionen
Durchwandelt er und lauscht in allen Zonen.
. . . . . .
(Das Menschliche) er wußt' es aufzufinden,
Ernsthaft verhüllt, verkleidet leicht als Spiel;
Im höchsten Sinn der Zukunft zu begründen:
Humanität sei unser ewig Ziel.

An das leuchtende Dreigestirn unserer Literatur: Lessing, Goethe, Schiller reicht Herders Größe nicht heran. Aber den Ruhm wird er für alle Zeiten behalten: ohne sein Wirken ist die klassische Zeit unserer Dichtung und die Romantik undenkbar. So können wir seine eigenen Worte, die einem Größeren galten, auch auf ihn anwenden: „Dein Werk wird bleiben, und ein treuer Nachkomme Dein Grab suchen und mit andächtiger Hand Dir schreiben, was das Leben fast aller Würdigen der Welt gewesen: Voluit, quiescit!"

Sturm und Drang.

Lessing und Herder sind, wie nahe sie sich auch in vielem stehen, die vorzüglichsten Vertreter der beiden Richtungen, die miteinander um Tod und Leben kämpften. Lessing, der Mann des Verstandes, vertritt die Aufklärung im edelsten Sinn; Herder, der Mann des Gefühls, ist der Begründer der Richtung, die wir mit dem Namen „Sturm und Drang" zusammenfassen. Herders Ideen gehen zum Teil auf Hamann, den Magus des Nordens, zurück und auf Rousseau, das heißt er übertrug Rousseaus Lehren auf die Dichtkunst. Denn Rousseau war es nicht um die Kunst, sondern um das soziale und politische Leben zu tun, um eine Erneuerung und um einen glücklichen Zustand der Menschheit. Herder sah diesen in einer fernen Zukunft durch die Entwicklung des Menschen zur Humanität, Rousseau in der fernen Vergangenheit, in dem Urzustande der Natur, zu dem die Menschen zurückkehren müßten. „Alles ist gut, so wie es aus den Händen des Schöpfers hervorgeht, alles entartet unter den Händen der Menschen." Damit sprach er das Todesurteil über die Zivilisation. Mitten in einer Zeit, deren Stolz ihr Wissen und die hohe Bildung war, lehrte er die Wertlosigkeit alles Wissens, verdammte er die Büchergelehrsamkeit, die einseitige Ausbildung des Verstandes, die Unterdrückung des Gefühls und der Empfindung. Und mitten in einer Zeit des schlimmsten Despotismus erklärte er die Unterschiede der Stände für das Hauptübel der Men-

schen, das dem Naturrecht widerspräche, nicht weniger als die Gründung des Eigentums und des Besitzes. Solche Lehren führten in Frankreich zur Revolution und zur Republik. In Deutschland ballte man die Faust in der Tasche und gab der Erbitterung Ausdruck in revolutionären Dichtungen in Gestalten, wie Faust, Prometheus, Götz, Moor. Ein wahrer Mensch wollte man sein, natürlich, edel, frei von jeder Fessel und Autorität. Daher fort mit dem Wissen und der toten Buchgelehrsamkeit. Nicht der Verstand, sondern das Herz ist der köstlichste Besitz des Menschen, nicht die Anhäufung von Kenntnissen ist sein Ziel, sondern die Leiden und Freuden der Menschheit in sich aufzunehmen und dadurch geläutert ein wahrer Mensch zu werden. Nicht Beruf und Amtsarbeit, sondern der Genuß der Schönheit und die edle und gute Tat ist Zweck des Lebens. So wie die Kinder von Natur sind, so müssen wir wieder werden. Erziehung besteht nur in der Sorge für die Entwicklung der natürlichen Anlagen und in der Abwehr schlechter Einflüsse. Orthodoxie und Atheismus haben sich in gleicher Weise an der Naturreligion versündigt. Von der Natur gegeben ist uns der Glaube an Gott und an die Unsterblichkeit. Das rechtschaffene Handeln und die Liebe zur Tugend sind die wahre Religion. „Tendenz zur unmittelbaren Natur" nannte Goethe zusammenfassend die Anschauungen der Stürmer und Dränger. Die negative Seite war die Auflehnung gegen die alten Autoritäten und gegen die Herrschaft des Verstandes, die positive die Belebung des religiösen Gefühls, die Hervorhebung des Natürlichen, der Muttersprache, des Volksliedes, der Empfindung und die Forderung einer nationalen Kunst, jene Lehren, die Herder in die Seele des jungen Goethe pflanzte. Die Grundlage aller Ästhetik bleibt nach Herder das eigene Gefühl des Dichters „eine gewisse göttlich-prophetische Gabe im tiefsten Grunde seiner Seele". Die Wahrheit dieses Wortes haben die beiden großen Genies der Sturm- und Drangzeit herrlich erwiesen. Goethe ist der führende Geist unter den Dichtern. Mit seinem Götz und Werther und dem Urfaust beginnt die Sturm- und Drangperiode, mit Schillers Jugenddramen schließt sie; aber die anderen sogenannten Originalgenies verstanden nicht aufzubauen, sondern nur zu zertrümmern, sie verirrten sich ins Maßlose, Ungeheure oder Schamlose und sahen in der Freiheit das Recht, Sitte und Gesetz Hohn zu sprechen. **Maximilian Klinger** (1752 bis 1831), ein Landsmann Goethes und dessen glühender Verehrer und Nachahmer gab durch sein Drama Sturm und Drang der ganzen Richtung den Namen. Maßlose Leidenschaftlichkeit und Übertreibung in Stoff und Form kennzeichnet dieses wie seine zahlreichen anderen Dramen, unter denen das preisgekrönte Die

Zwillinge wegen seiner Bühnenwirksamkeit hervorzuheben ist. Später zu Ruhe und Frieden und auch zu äußerer angesehener Stellung (in Rußland) gelangt, tat er das exzentrische Schwärmen und den Kraftstil von sich und zeigt in den Romanen dieser Zeit eine vornehme, geläuterte Lebensanschauung.

Heinrich Leopold Wagner (1747—1779), von Goethe als „guter Geselle, doch von keinen außerordentlichen Gaben" bezeichnet, Advokat und Schriftsteller in Frankfurt, trieb den Naturalismus in seiner Kindermörderin, einem Motiv, das fast alle Stürmer und Dränger behandelt haben, bis zu unglaublicher Roheit. Weit höher stand der aus Livland gebürtige **Reinhold Lenz** (1751—1792), den Goethe in Straßburg kennen lernte. „Ein seltsames, indefinibles Individuum. Aus wahrhafter Tiefe, aus unerschöpflicher Produktivität ging sein Talent hervor, in welchem Zartheit, Beweglichkeit und Spitzfindigkeit miteinander wetteiferten." Genie und Wahnsinn stehen hier eng beieinander. Lenz war unstreitig der begabteste unter den Stürmern und Drängern. Seine Zeitgenossen hielten manche seiner Werke für Dichtungen Goethes, und bei einigen Gedichten ist die Frage, ob sie Lenz oder Goethe angehören, noch immer nicht entschieden. Seine derbrealistischen Tendenzkomödien Der Hofmeister und Die Soldaten, beides Verführungsgeschichten, sind bei all ihren Schwächen, Mängeln der Komposition und Verschrobenheit von frischem Leben und oft packender Darstellung, aber zugleich Erzeugnisse einer kranken, zerrütteten Seele. Auch die Sucht, Goethe in seinem Dichten und Leben nachzuahmen, hatte etwas Krankhaftes. Der Dichter endete früh in der Nacht des Wahnsinns. Ebenso haltlos und ebenso unglücklich war **Christian Daniel Schubart** (geb. 1739), nur daß seine Begabung nicht durch Wahnsinn sondern durch den Dämon der Leidenschaft und die Gewalttat des Tyrannen von Württemberg in der Blüte geknickt wurde. Durch einige seiner religiösen Gedichte geht ein Zug gewaltiger Kraft und tiefer Empfindung und seine Lieder Die Fürstengruft, das Kaplied und Friedrich der Große, ein Hymnus, sind unsterbliche Erzeugnisse deutscher Schmach und deutscher Größe.

Als der junge, begabte Dichter **Wilhelm Heinse** (geb. 1749) in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung des Petronius den Schmutz des Originals noch überbot und durch Heranziehung der Gegenwart besonders pikant gestaltete, wobei er wiederholt auf Wieland als den Meister und Oberpriester der Grazien anspielte, da suchte dieser empört den „Elenden" von sich abzuschütteln. Heinses jugendlich siedende Phantasie setzte sich über alle Vorurteile und auch über die Sittengesetze, die er für Vorurteile hielt,

hinweg. Er hielt nicht die Moral und das Bessern der Menschen, sondern die Schönheit für das Ziel der Kunst. Aber nur dann ist sie es, wenn sie rein ästhetisch ohne Nebenzweck dargestellt wird. Nüchterne Moraldichtung ist nicht Schönheit; aber lüsterne Sinnlichkeit ebensowenig.

Wer das Sinnliche ganz aus der Dichtung verbannt, wird nichts Dauerndes schaffen, aber auch der Dichter nicht, „dem nichts bleibt, wenn man die Wollust aus dem Leben nimmt". Das gilt von Heinse, seinem Kunstroman Ardinghello und dem musikalischen Roman Hildegard von Hohenthal, wenn sie uns auch durch manches gute Wort des Kunstfreundes erfreuen, ebenso von allen Dichtern, die seinen Spuren folgten.

Der Dichter **Maler Müller** (1749—1825) hat das Verdienst, den alten Legendenstoff der Genoveva, der noch mehrere andere Dichter zur dramatischen Belebung reizen sollte, zum ersten Male dargestellt zu haben. Das Schauspiel Golo und Genoveva ist in der Technik und im Stil, in den Vorzügen und Fehlern ganz eine Nachahmung des Götz von Berlichingen. Was Goethe dem ihm befreundeten Maler Müller über dessen Gemälde und Zeichnungen im Jahre 1781 schreibt, das hat auch Geltung für Müllers Dichtungen und für die der Stürmer und Dränger überhaupt:

„Ich glaube Ihnen nicht genug rathen zu können, sich nunmehr jener Reinlichkeit und Bedächtlichkeit zu befleißigen, wodurch allein, verbunden mit dem Geiste, Wahrheit, Leben und Kraft dargestellt werden kann. Wenn jene Sorgfalt, nach der Natur und großen Meistern sich zu bilden, ohne Genie zu einer matten Ängstlichkeit wird, so ist sie es doch auch wieder allein, welche die großen Fähigkeiten ausbildet und den Weg zur Unsterblichkeit mit sicheren Schritten führt."

Von den Stürmern und Drängern haben nur Goethe und Schiller den Weg zur Unsterblichkeit gefunden.

Goethe.

Wie ein Prophet hat Maximilian Klinger von dem 26 jährigen Goethe verkündet: „Die Nachkommen werden staunen, daß je so ein Mensch war." Die Zeitgenossen wurden schon von der äußeren Erscheinung des Dichters bezaubert und hingerissen, und sie werden nicht müde, uns dieses auf Erden wandelnde Götterbild zu schildern: die mächtige Jupiterstirn, die kraftvolle, gewaltige Brust, die großen, feurigen, tiefliegenden Augen, die ausdrucksvolle, etwas gebogene Nase, der edelgeformte Mund, die harmonischen Züge und der majestätische Gang, so stand er vor ihnen, ein Meisterwerk

der Natur. Als der Jüngling am weimarischen Hof erschien, huldigten Männer und Frauen in gleicher Weise seiner sieghaften Schönheit. „Heut war eine Stunde," schrieb Wieland in jenen Tagen an einen Freund, „wo ich ihn in seiner ganzen Herrlichkeit sah: außer mir kniet' ich neben ihm, drückte meine Seele an seine Brust und betete Gott an."

Mit seinem schwarzen Augenpaar,
Zaubernden Augen mit Götterblicken
Gleich mächtig zu töten und zu entzücken,
So trat er unter uns herrlich und hehr,
Ein echter Geisterkönig, daher.
So hat sich nie in Gottes Welt
Ein Menschensohn uns dargestellt.

Uns Nachkommen fehlt dieser Zauber: aber was die schöne Hülle umschloß, den Geist und das Herz Goethes, kennen wir besser und vollkommener.

Schon durch seine Abstammung, die väterlicherseits nach Thüringen, mütterlicherseits nach Württemberg zurückzuführen ist, vereinigt Wolfgang Goethe in seinem Blute den gewaltigen Ernst, den unermüdlichen Fleiß, den scharfen Intellekt, das eiserne Pflichtgefühl des deutschen Nordens mit der Freude am Genuß des Lebens, der leichten Beweglichkeit und unerschöpflichen Phantasie, der Empfänglichkeit für die Gebilde der Kunst, die dem Bewohner des Südens eignen. Ebenso reichten durch die Verbindung des kaiserlichen Rates Johann Kaspar Goethe, des Handwerkersohnes, mit Katharina Elisabeth, der Tochter des Stadtschultheißen Johann Wolfgang Textor in Frankfurt am Main, die beiden Stände, die den Kern des deutschen Volkes bilden, einander die Hand. Und welch ein auserlesenes Elternpaar war es, dem am 28. August 1749 ein Sohn beschert wurde! Der unvergleichlichen Mutter leuchtendes Bild lebt in jedes gebildeten Deutschen Herz als ein köstlicher Besitz. Dieser glückseligsten aller Frauen war der Sohn die Sonne des Lebens. In dem Augenblick, da der zuerst für tot gehaltene Knabe die Augen aufschlug, „da erwachte ihr mütterliches Gefühl und lebte seitdem in fortwährender Begeisterung bis zum Tode." „Du sollst mich," schreibt sie einmal an eine junge Freundin, „Mutter heißen in Zukunft für alle Tage, es ist ja doch der einzige Name, der mein Glück umfaßt." Und als es einsam geworden war um die Greisin, der Gatte und Cornelia längst tot und der Sohn weit fort war, da verscheuchte sie die trüben Gedanken durch die leuchtende Erinnerung an die Jugend Wolfgangs. „Ich denke an meinen Sohn, und alles ist mir wie Gold", so sprach sie zur jugendlichen Bettina,

die, ihr zu Füßen sitzend, begeistert den Erzählungen lauschte vom Knaben und Jüngling und alles aufbewahrte in treuem, liebendem Herzen.

Dem Dichter war die Liebe zu dieser Mutter das heiligste Gefühl, so heilig, daß er davon abstand, es der Welt preiszugeben. „Wie ich bei ihm war," erzählt uns Bettina, das Kind, „war ich so dumm und fragte, ob er die Mutter lieb habe, da nahm er mich in seine Arme und drückte mich ans Herz und sagte: berühre eine Saite, und sie klingt, und wenn sie auch in langer Zeit keinen Ton gegeben hätte."

Und wie groß auch die Schattenseiten im Charakter des Herrn Rat gewesen sein mögen, es war ein gutes Geschick, daß Wolfgang diesen Vater erhielt. Für den frühreifen Knaben, der der Arbeit kaum zu bedürfen glaubte, für den oft haltlosen, leidenschaftlichen Jüngling gab es keinen besseren Erzieher als diesen ernsten und pflichteifrigen, unerschütterlich strengen und konsequenten Mann. Was Verfehltes an der Erziehung war, hat der Jüngling bald von sich abgestreift, aber ein hohes Gut, das zuletzt das Ziel aller Erziehung ist, verdankt er seinem Vater: „schwerer Dienste tägliche Bewahrung".

Wir sind gewohnt, mit der Person Goethes harmonisches Gleichmaß, erhabene Ruhe, olympische Würde und kühle Unnahbarkeit zu verbinden, aber wir denken immer an den reifen Mann, den großen Dichter. Der junge Goethe war ein ganz anderer, und der Herr Rat kannte seinen Sohn sehr gut. Dieser selbst schreibt einmal als Sechsundzwanzigjähriger: „Was die menschliche Natur nur von Widersprüchen sammeln kann, hat mir die Fee Hold oder Unhold zum Patengeschenk gemacht." Übermächtige Sinnlichkeit, unbändige Leidenschaft, überquellende, maßlose Empfindung, nervöse Reizbarkeit, die sich in ewigem Wechsel der Stimmung von tiefer Melancholie bis zur jubelnden Freude am Leben offenbarte, bäumten sich in ihm auf gegen eine unbeugsame Willenskraft, neben klaren und scharfen Verstand. Es war ein schwerer, gewaltiger Kampf. Der Sieg war errungen, als der Dichter seinen Humanus das große Wort verkünden ließ: „Von der Gewalt, die alle Wesen bindet, befreit der Mensch sich, der sich überwindet." Schon um dieses Kampfes willen sollte die Fabel von dem Glückskind Goethe endlich beseitigt werden. Was er die Prinzessin im Tasso tiefbewegt fragen läßt: „Eleonore, wer ist denn glücklich?", es kam aus dem eigenen, blutenden Herzen des Dichters.

Nur dem Weibe hat die ewig gerechte Natur ein wahres und reines Glück gegönnt, die Mutterliebe; aber im übrigen wird nur der stumpfsinnige Materialist oder der engherzige Egoist sich glück-

lich nennen. Je höher der Intellekt, je zarter und vielseitiger das Empfindungsleben gestaltet ist, um so unglücklicher ist der Mensch. Und nun vollends der Dichter Goethe, der, „was der ganzen Menschheit zugeteilt ist", in seinem Busen aufnahm, und von dessen ernster und strenger Auffassung des Lebens jede Seite seiner Schriften und Briefe zeugt. Er gesteht als Greis, seit der Reise nach Italien keinen rein glücklichen Tag gehabt zu haben. Es hängt das aufs innigste mit dem Adel seiner Seele und seiner sittlichen Größe zusammen. Er hatte zwar Schwächen und Fehler wie jeder Mensch. Aber „die Summe des Menschen zusammengenommen", um mit seinem Urfreund Knebel zu sprechen „war unendlich gut". Es ist ja eigentlich selbstverständlich, daß ein großer Dichter auch ein guter Mensch sein muß; aber schon Goethe selbst klagte: „Da man an mein Talent nicht heran kann, verunglimpft man meinen Charakter." Dasselbe gilt auch für die Gegenwart. Zwar können die Anklagen wegen schwerer sittlicher Delikte dank der treuen Arbeit der Goethe-Forscher heute nur noch von boshaften oder falsch unterrichteten Leuten ausgesprochen werden, aber von einem Vorwurf kann man auch oft in den Kreisen gutherziger Menschen und der Goethe-Freunde hören: es ist die Meinung von des Dichters leichtfertiger Auffassung der Liebe.

Sie gründet sich einmal auf die gewiß beklagenswerte Versäumnis Goethes, seinem Ehebund rechtzeitig die kirchliche Weihe geben zu lassen — doch hat er diese Verbindung von Anfang an als eine wahre und richtige Ehe angesehen — und ferner auf die schier endlose Zahl von Frauengestalten, deren Liebe Goethes Leben und Dichten verschönt hat. Gar mancher warme Verehrer des Dichters weiß sich hier nur mit der schwächlichen Motivierung, die Goethe selbst zu allererst sich verbeten hätte, zu helfen, daß der große Dichter über der Moral der anderen stehe. Weil bei Goethe Leben und Dichtung so nahe zusammenfällt, schreibt man alle die glücklichen oder unglücklichen Geliebten in seinen Dichtungen Goethe dem Menschen zu, ohne der für die Dichtung notwendigen Steigerung des Gefühls zu gedenken.

Denn diesen Verehrten und Geliebten gibt der Dichter erst aus dem eigenen Herzen, was ihnen zum Ideal fehlt. Er umkleidet sie mit dem ganzen Zauber der Dichtung, erhebt das Individuelle zum Typischen und steigert zugleich das freundschaftliche Gefühl zur Liebe oder die Liebe zur Leidenschaft. Er erfindet den Schmerz und die Tragik, um unser Mitleid und unsere Rührung zu erwecken.

Glühende Leidenschaft atmet der erste Teil von Werthers Leiden. Alle die Qualen einer unglücklichen Liebe sind hier mit einem Farbenschmelz geschildert, mit jener fast trunkenen Schwärmerei,

die einst ganz Europa entzückte. Und die Wirklichkeit? Goethe hat nie danach gestrebt, Lotte Buff ihrem Bräutigam zu entreißen. „Der erste Augenblick," schreibt er damals, „der mir Lotte näher brächte, wäre der letzte unserer Bekanntschaft." Er flieht aus Wetzlar, um jede Versuchung zu vermeiden. Zu dem zweiten Teil von Werthers Leiden hat Goethes Neigung für Maximiliane Brentano den Anlaß gegeben. Werther nimmt sich das Leben, weil er der Leidenschaft für die verheiratete Lotte nicht Herr werden kann. Und wie war der Schluß des Dramas in der Wirklichkeit? „Ich will brav sein, meine Hand darauf", schreibt Goethe an die Mutter der Brentano. „Ich versprach ihr, wenn ihr Herz sich zu ihrem Manne neigen würde, wollte ich wiederkehren, ich bin wieder da und bleibe bis an mein Ende, wenn sie Gattin, Hausfrau und Mutter bleibt." Die Liebe ausströmenden Sonette Goethes und der Roman Die Wahlverwandtschaften, der die unbezähmbare Glut einer geradezu fatalistischen Leidenschaft schildert, gehen wie allbekannt auf Minna Herzlieb, die schöne Adoptivtochter des Buchhändlers Frommann in Jena, zurück. Nun lese man den Brief Minchens an eine Freundin, wo sie von dieser „Liebe" berichtet: „Goethe wohnte im Schloß zu unserer großen Freude, so daß wir ihn täglich sehen konnten. Er war heiter und gesellig, daß es einem unbeschreiblich wohl und doch auch weh in seiner Gegenwart wurde. Ich kann Dir versichern, liebe, beste Freundin, daß ich manchen Abend, wenn ich in meine Stube kam und alles so still um mich herum war, und ich überdachte, was für goldene Worte ich den Abend wieder aus seinem Munde gehört hatte, und dachte, was der Mensch doch aus sich machen kann, ich ganz in Tränen zerfloß."

So spricht nicht der Sturm der Leidenschaft, so spricht nicht eine heiß Geliebte oder Liebende, sondern die schöne Seele eines reinen, unschuldsvollen Mädchens, das verehrend zu dem hohen Geiste des Dichters emporschaut.

Von einer Liebe Goethes, der zu Frau v. Stein, wissen wir, daß sie sein ganzes Herz ausfüllte und an Wärme der Leidenschaft nichts nachgab. Aber auch hier hat er nach langem Ringen entsagt. „Ich bitte die Grazien," schreibt er an Frau v. Stein, als dieser Kampf beendet war, „daß sie meiner Leidenschaft die innere Güte geben und erhalten, aus der allein die Schönheit entspringt . . . Diese Liebe ist mir wie der Morgen- und Abendstern, er geht nach der Sonne unter und vor der Sonne wieder auf . . . Wir sind wohl verheiratet, das heißt durch ein Band verbunden, wovon der Zettel aus Liebe und Freude, der Einschlag aus Kreuz, Kummer und Elend besteht . . . Dein Verhältnis zu mir ist mir so heilig und sonderbar, daß ich fühle, es kann nicht mit Worten ausgedrückt

werden. Menschen können es nicht sehen." Ein anderes Mal rief er der Scheidenden nach: „Sie kommen mir vor wie Madonna, die gen Himmel fährt, vergebens, daß ein Rückbleibender seine Arme nach ihr ausstreckt, vergebens, daß sein tränenvoller Blick den ihrigen noch einmal niederwünscht; sie ist nun in den Glanz versunken, der sie umgibt, nur voll Sehnsucht nach der Krone, die ihr überm Haupte schwebt." Wer aber immer noch glaubt, daß diesem Bunde Unerlaubtes oder Gemeines angehaftet habe, der lasse sich vom Dichter selbst sagen, was ihm diese Frau war:

Denn was der Mensch in seinen Erdenschranken
Von hohem Glück mit Götternamen nennt,
Die Harmonie der Treue, die kein Wanken,
Der Freundschaft, die nicht Zweifelsorge kennt.
Das Licht, das Weisen nur zu einsamen Gedanken,
Das Dichtern nur in schönen Bildern brennt,
Das hab' ich oft in meinen besten Stunden
In dir entdeckt und es für mich gefunden.

Die höchste und heiligste Auffassung der Liebe war dem Dichter eigen. Als Kenner des weiblichen Herzens steht er unübertroffen da. Keinem Dichter verdanken die Frauen so viel wie ihm. Von der Iphigenie bis zum zweiten Teil des Faust zieht sich die Verherrlichung des Ewig-weiblichen, die fast anbetende Verehrung der in dem Weibe ruhenden Kraft der Erhebung zum Idealen, der Beglückung und Beseligung. Das Erlösende erschien ihm in der Gestalt reiner Weiblichkeit.

Gleich als wollte er die Erde nicht verlassen, ohne noch einmal in erhabener Sprache seiner Auffassung von der Liebe und dem Wert des Weibes Ausdruck zu geben, dichtete er zum Preise seiner letzten Geliebten, Ulrike v. Levetzow, die herrliche Strophe, die, wie mit Engelszungen redend, die Liebe gleichstellt dem Höchsten und Idealsten, das der Mensch besitzt:

In unsers Busens Reine wogt ein Streben,
Sich einem Höhern, Reinern, Unbekannten
Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
Enträtselnd sich den ewig Ungenannten:
Wir heißen's: fromm sein! Solcher seligen Höhe
Fühl' ich mich teilhaft, wenn ich vor ihr stehe.

Damit haben wir schon eins der Geheimnisse der Goethischen Poesie berührt. Sie ist nicht die Wirklichkeit, das Individuelle, aber auch nicht ein phantastisches Spiel der Einbildung, sie stellt das Typische dar, die Wahrheit, oder wie er selbst das in seiner

schönen Sprache sagt: „Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit, der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.“ Schon der Student Goethe stand turmhoch über den zeitgenössischen Dichtern. Sie suchten und ersannen das Romanhafte, das sogenannte Poetische und Imaginative, und bestrebten sich, es als wirklich darzustellen. Goethe erkannte schon in Leipzig als das wahre Ziel der Kunst, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben, und der Greis konnte zurückblickend alle seine Werke Bruchstücke einer großen Konfession nennen. Wenn Goethe, auch hierin wieder ganz allein stehend, durch ein Werk, den Götz, der erste Dichter Deutschlands und durch ein zweites Werk, den Werther, der erste Dichter Europas wurde, so war die Einfachheit und Wahrheit, die Entfernung alles Imaginativen, Phantastischen, die scheinbare Natur, wo doch die höchste Kunst waltet, die eigentliche Ursache des beispiellosen Erfolgs.

Das gilt von dem Inhalte nicht nur, sondern auch von der Form der Goethischen Dichtung. Der muß ein ganz empfindungsloser Mensch sein, der nicht einmal in seinem Leben begeistert worden wäre von der Sprache Schillers. Die gewaltige Kraft, das erhabene Pathos, die unwiderstehliche Leidenschaft der Sprache einer Jungfrau von Orleans reißt uns unaufhaltsam mit sich fort. Berauscht von dem wunderbaren Wohlklang und der glühenden Begeisterung, stehen wir wie vor einem Wunder. So spricht kein Mensch; es spricht ein Gott aus dem Dichter. Solche Wirkung wird keine der Goethischen Dichtungen je erzielen, und sie wollen es auch nicht. Goethes Sprache ist von dieser Welt. So können die Menschen in erhöhten Momenten ihres Lebens, in denen der Dichter sie vorführt, wirklich gesprochen haben. Schillers Sprache ist Kunst, Goethes Sprache ist Natur, aber eine Natur, die durch das Medium der Kunst gegangen ist. Uns vergessen zu lassen, daß wir ein Produkt der Phantasie hören, uns glauben zu machen, daß die Natur zu uns spreche, das ist das höchste Ziel des Dichters, und Goethe erreicht es meist, der Lyriker Goethe immer. Niemand fühlte das tiefer als der große Schiller. Als ihm sein Freund das Mignonlied: „So laßt mich scheiden, bis ich werde“ zusandte, rief er, der Überbescheidene, tiefgerührt aus: „Goethe gegenüber bin ich doch ein Nichts!“

Mit dieser großen Neuerung hängt eine andere, nicht weniger bedeutende zusammen. Daß die Kunst sich selbst Zweck sein soll, diese Lehre ist uns in Fleisch und Blut übergegangen. Aber fast unsere ganze Dichtung bis auf Goethe stand unter der Tendenz der Moral und des Bessernwollens. Selbst Lessing und der jugendliche Schiller haben sich davon nicht losgesagt. Erst Goethe befreite

uns von diesem Druck, der auf unserer Literatur lastete, und erhob die Kunst aus ihrer unwürdigen, dienenden Stellung zur Herrscherin. In seinem Werther schuf er das erste rein ästhetische Kunstwerk, mit dem keine Tendenz, keine Absicht verbunden ist. Und das gilt von fast allen seinen Werken. Selbst in denen, die eine Idee in sich tragen, sind die Gestalten nicht um der Idee willen da, wie in Schillers großen Balladen; sie haben Leben und Blut für sich. Die Idee ist implicite in dem Gedicht vorhanden, es kann ohne die Idee bestehen, wie eine reife Frucht fällt sie dem Leser in den Schoß. Unaufdringlich und absichtslos veredeln uns Goethes Werke, wie der Anblick der erhabenen Natur oder der Sixtinischen Madonna uns zu idealen Höhen emporhebt und ein Gefühl der Frömmigkeit, der anbetenden Verehrung in uns wachruft.

Und weil Goethe wie die Natur schuf, mußte er verschmähen, was alle anderen Dichter aller Zeiten getan haben, eine Reihe von Dichtungen derselben Gattung zu schreiben. Jedes seiner Werke beruht auf einem Erlebnis und ist mit diesem für ihn abgetan. Derselbe Dichter, dem wir die Verherrlichung deutscher Kampfeslust und jenes tapferen Haudegens verdanken, der sich sein Recht selbst mit dem Schwerte sucht, weiß fast noch in demselben Jahre für den sentimentalen, haltlosen Jüngling, den unglückliche Liebe in den Tod treibt, ganz Europas Mitleid zu erwecken. In derselben Zeit, in der Tasso, das Hohelied der platonischen Liebe, des Seelenadels, der Resignation und Entsagung, beendet wurde, entstanden die Lebensfreude und Lebensglück, Genuß der Liebe und Freiheit atmenden Römischen Elegien. Goethes Werke vom Götz bis zum zweiten Teil des Faust sind jedes im Inhalt und im Stil eine Welt für sich, wie die riesigen Höhen einer Gebirgskette jede ein Gipfel ihrer Gattung und durch unermeßliche Tiefen voneinander getrennt.

Von den dramatischen Werken, die der Jüngling vorfand, konnten als Muster nur die Dramen Klopstocks und seiner Nachfolger in Frage kommen, und er entschloß sich bald, ebenso wie sie ein nationales Drama zu schreiben. Als am 10. Oktober 1766 zur Einweihung des Leipziger Neuen Komödienhauses, des jetzigen Alten Theaters, Elias Schlegels Drama Hermann aufgeführt wurde, da erkannte der 17jährige Student, was kein Weiser vor ihm gesehen hatte, die Ursache der kümmerlichen Wirkung dieser deutschnationalen Dramen. Sollen wir mit dem Helden eines Dramas fühlen, uns an seine Stelle setzen können, so muß eine seelische Verbindung zwischen ihm und uns vorhanden sein. Aber die Gestalten unserer Urgeschichte und die der germanischen Mythologie sind für uns tot und unverständlich. Der junge Goethe griff

einen Helden heraus, an den die Erinnerung im Volke noch lebte, eine Zeit, die in vielem der Gegenwart glich und den Hörern fast ebenso verständlich war wie ihre eigene.

Fast zu derselben Zeit wurde der Plan zum Faust gefaßt. Durch den Drang nach übermenschlichem Wissen wird der Faust der Sage zu ewiger Verdammnis, der Faust Lessings zum Siege und Triumph geführt. Der junge Goethe fühlte den Pulsschlag seiner Zeit und führte ein neues hohes Problem in sein Drama ein. Unbefriedigt und angeekelt von allem Wissen, setzt Goethes Faust an seine Stelle das Gefühl und die Empfindung und an die Stelle der toten Buchgelehrsamkeit die Tat. Nicht das Streben nach Wissen, sondern die Verachtung alles Wissens, der Drang nach Lebensbetätigung, nach übermenschlichem Erfassen aller Leiden und Freuden der Menschheit, der unstillbare Wunsch, zu wirken und zu schaffen wie die Natur, das treibt diesen Faust in die Arme des Teufels. Weder das Wissen noch der Besitz, nur die Tat ist das Glück des Menschen.

Ein anderes, nicht weniger bedeutendes Problem, die große Frage von der Freiheit oder Unfreiheit des Willens, suchte der unerschöpfliche Dichter nicht viel später dramatisch zu verkörpern. Daß in Augenblicken, da wir vor einer großen Entscheidung stehen, eine außer uns stehende, unerklärliche Macht unseren Willen und Entschluß bestimmt, das war dem Jüngling in seiner Liebe zu Lili und bei seiner Trennung von Frankfurt klar geworden. In Egmonts hartnäckigem Verbleiben in Brüssel, wodurch sein Tod herbeigeführt wird, fand der Dichter diese unheimliche Macht des Dämonischen wieder. Und wie er den Zauber, den er selbst auf alle Menschen ausübte, sich nur durch eine dämonische Kraft erklären konnte, so schuf er in Egmont eine Gestalt, die eine unglaubliche Gewalt über alle Menschen, eine ungeheure Anziehungskraft besitzt und gerade durch diese Kraft zugrunde geht.

Eine Welt trennt diese Dramen von Goethes Iphigenie und Tasso. Mit ihnen beginnt das Thema, das darzustellen Goethe sich zur Lebensaufgabe gemacht hatte, die veredelnde, beseligende Macht des Weibes und die Hoheit der reinen Menschlichkeit, der Humanität. Zur Zeit, da er die Iphigenie schrieb, fand Goethe dieses Ideal verkörpert im Griechentum, zur Zeit des Tasso in der Renaissance Italiens. Und wenn er auch in beiden von der Wirklichkeit abwich, der Dichter hat das Recht, die Ideale, die in seiner Brust liegen, seinen Gestalten zu verleihen, welchem Volk und welcher Zeit sie auch angehören. Dieses Ideal war der Adel der Seele, der über alles Gemeine sich erhebt, der verzeihende Geist und die milde Auffassung menschlichen Irrens und menschlicher Vergehen,

das Verlangen, im wahrsten und höchsten Sinne Mensch zu sein. Orest wird durch die Hoheit, Reinheit und Liebe der Schwester geheilt. Tassos verdüstertes Gemüt versuchen hoher Sinn und nachsichtige Freundschaft vergeblich zu erhellen; er geht an dem Mißverhältnis von Genie und Leben, an der Verwandtschaft von Genie und Wahnsinn zugrunde. Was der Dichter an sich selbst erlebt oder grausend geahnt und empfunden hat, das führt er unter der Maske dieses Helden erschüttert und erschütternd vor unsere Augen.

Nicht nur in dem, was er darstellt, sondern auch in der Auffassung des Tragischen überhaupt wandelt Goethe seine eigenen Wege. Nicht das Schicksal, nicht der böse Intrigant stürzen seine Helden. Zwei Welt- und Lebensanschauungen, die beide ihre Berechtigung haben, stellt der Tragiker so gegenüber, daß nur die eine bestehen kann. In dieser Berechtigung liegt das Ungerechte bei dem Untergang des Helden, was Goethe als wesentliches Merkmal des Tragischen ansah. Clavigo und Carlos, Egmont und Alba, Tasso und Antonio sind leuchtende Beispiele dieser Auffassung. Im Vergleich mit Shakespeare und Schiller hat Goethe sich einmal große Begabung für das Tragische abgesprochen. Aber sein *Faust* zeugt wider ihn. Fragt den deutschen Jüngling, was ihm Glück und Wonne, fragt den reifen Mann, was ihm Bibel und Buch der Weisheit, fragt den Ausländer, worum er uns beneidet. Überall wird die Antwort dieselbe sein: „Wir haben nichts, womit wir ihn vergleichen." Der Faust, der sich durch das ganze Leben Goethes hindurchzieht, ist zugleich ein Abbild der Entwicklung des dramatischen Dichters. Im ersten Teil stellt er die Natur dar; im zweiten sind ihm die vollendete Form und der Gedankeninhalt das Wesen der Dichtung.

„Während wir anderen", schreibt Schiller zur Zeit der Entstehung des Goethischen Epos *Hermann und Dorothea* an Heinrich Meyer, „mühselig sammeln und prüfen müssen, um etwas Leidliches mühsam hervorzubringen, darf er nur leis an dem Baum schütteln, um sich die schönsten Früchte, reif und schwer, zufallen zu lassen." Die Tätigkeit des Epikers und Lyrikers Goethe war wie eine Naturgewalt. „Ich hatte vorher", so berichtet er selbst im hohen Alter von seinen Gedichten, „durchaus keine Eindrücke und keine Ahnung, sondern sie kamen plötzlich über mich und wollten augenblicklich gemacht sein, so daß ich sie auf der Stelle instinktmäßig und traumartig niederzuschreiben mich getrieben fühlte." Aber noch viel staunenswerter ist es, daß Goethe unabsichtlich und unbewußt die höchsten Kunstgesetze befolgte. Als Schiller nach der Lektüre von Hermann und Dorothea und Wilhelm Meister in der ästhetischen Würdigung die hohen Kunstgesetze, die der Dichter befolgt und für

alle Zeiten gegeben hatte, begeistert nachwies, dankte Goethe ihm dafür, daß er ihm seine Träume ausgelegt habe. Und der neidlos staunende Freund, der es sich gar nicht erklären konnte, daß dem Dichter sein eigener Reichtum verborgen war, fand endlich ein Analogon im Homer. „Wie rührt es mich," schreibt er an Goethe „wenn ich denke, daß, was wir sonst nur in der weiten Ferne eines begünstigten Altertums suchen und kaum finden, mir in Ihnen so nahe ist." Lessing hatte in seinem Laokoon überzeugend nachgewiesen, daß Poesie und Malerei durch eine ungeheure Kluft getrennt sind. Aber Goethe hat, wie Homer im Altertum, diese Kluft überbrückt; er redet nicht, sondern malt, und er malt nicht nur, sondern schafft lebendige Gestalten von Fleisch und Blut. Wir sehen und hören sie. Nur wenig erfahren wir von dem Äußeren Hermanns und Dorotheas, und doch stehen sie vor uns nicht wie Gebilde der Dichtung, sondern wie Menschen, mit denen wir reden und leben möchten. „Wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude," sagt Schiller von dem Epiker Goethe, „so steht er hinter seinem Werk." Daß wir den Dichter ganz vergessen, der doch diesen Gestalten erst Leben gegeben hat, das ist sein größter Triumph.

Dieselben Vorzüge preist Schiller in dem großen epischen Prosawerk Wilhelm Meisters Lehrjahre, mit dem Goethe den ersten Kunstroman von grundlegender Bedeutung für die Entwicklung dieser Gattung geschaffen hat. „Es gehört", schreibt Schiller an den Freund, „zu dem schönsten Glück meines Daseins, daß ich die Vollendung dieses Produkts erlebe. — Ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich wie die Natur, so wirkt es und so steht es da." Worin Goethe hier wieder unübertroffen ist, das ist die Schilderung der weiblichen Charaktere. Der Gipfel seiner Darstellung ist die rührende und tiefergreifende Gestalt Mignons, die „uns deshalb zu der reinsten Wehmut und zu einer wahrhaft menschlichen Trauer bewegt, weil sich nichts als die Menschheit in ihr darstellt". Nur Ottilie in den Wahlverwandtschaften kann ihr in der Tragik ihres Geschicks und der zauberhaften Wirkung auf den Leser gleichgestellt werden.

Der Dramatiker Goethe ist groß, größer der Epiker, aber der größte, der König aller Dichter ist der Lyriker Goethe. Der größte Staatsmann des vorigen Jahrhunderts erklärte, mit Goethes Gedichten gern jahrelang allein auf einer einsamen Insel leben zu wollen, und ein großer Lyriker reichte dem beneideten Dichter entzückt die Palme mit den Worten: „Die Goethischen Lieder haben einen Zauber, der unbeschreibbar ist. Die harmonischen Verse umschlingen dein Herz wie eine zärtliche Geliebte; das Wort umarmt dich, während der Gedanke dich küßt." Mit den einfachsten Mitteln ohne

Prunk und Pracht, ohne jeden sentimentalen oder gar pikanten Beigeschmack, in einer natürlichen, schlichten Sprache, die sich kaum über die unsrige zu erheben scheint, weiß der Dichter diese zauberhafte Wirkung zu erzielen. Das ist das eigentliche Wunder. Wir fühlen es, aber wir können es nicht erklären. Ganz im Gegensatz zu Schiller ging Goethe immer vom Individuellen, vom Persönlichen, von sich selbst aus. „Ich habe nur gedichtet, wenn ich liebte," sagte der Greis zu Eckermann. Aber diese Liebe war, wie uns Möbius gezeigt hat, nicht die Ursache der Dichtung, sondern ihre Folge. Nicht weil Goethe sich in Marianne von Willemer verliebte, schrieb er das Buch Suleika, sondern weil er in dichterisch erregter Stimmung war und einer Suleika bedurfte, wurde ihm jene geistvolle Frau, die zufällig in seinen Kreis trat, Objekt der Liebe und der Dichtung. Er dichtete im Winter 1807 die Sonette, nicht weil er von Leidenschaft für Wilhelmine Fromman ergriffen wurde, sondern weil damals wieder eine Periode erhöhter dichterischer Produktion eingetreten war, wandte er dem schönen aber unbedeutenden Mädchen seine Neigung zu. Und mit dem Versiegen der Quelle der Liebe trat auch alles Gefühl für die Geliebte zurück. Doch in der Phantasie des Dichters war in dem Augenblick des Schaffens alles wirklich vorhanden, was er dichtete, und in dem Zustande erhöhter Kraft und erhöhten Gefühls die gerade besungene Geliebte die wahre, große, einzige Liebe. Nur daß der Dichter seinen Gestalten das Persönliche, das Lokale und Individuelle nahm und es erhob zu den reinen Höhen des Idealen und Typischen, des allgemein Menschlichen. Darum findet, wer je geliebt hat, in der Goethischen Lyrik sich selber. Darum greift sein Lied in den Kern unserer Seele und unseres Herzens. Darum müssen wir mit ihm jauchzen und mit ihm weinen, denn unser eigenes höchstes Glück und unser eigener tiefster Schmerz, Gefühle, die in unseren Herzen wunderbar schliefen, und die der Dichter erweckt hat, finden wir in ihm wieder. Darum auch jene wunderbare Klarheit und erhabene Ruhe, jener beseligende Friede, den die Goethischen Gedichte und Gestalten atmen, „befreit vom Zufall, einig in sich selbst und klar hinwandelnd wie des Himmels Sterne". Wenn wir verstummen in unserer Qual, wenn wir vergebens ringen nach einem Ausdruck unseres Leides, Goethe hat ihn für uns gefunden, und in dem Bewußtsein, daß auch ein anderer, größerer so gelitten hat wie wir, und mit seinem erhabenen Wort ziehen Ruhe und Friede in unser gequältes Herz.

Nur das Volkslied darf sich Goethes Lyrik an die Seite stellen, oder vielmehr Goethes Lyrik ist die des Volksliedes. Selbst der Entdecker der Volkspoesie, Goethes Lehrer Herder, ließ sich täuschen

und nahm ahnungslos das Lied vom Heidenröslein, das der Straßburger Student gedichtet hatte, in seine Sammlung der Volkslieder auf. Die Wahrheit der Empfindung, das Konkrete, die lebendige Gegenwart der Bilder, die Unmittelbarkeit der Natur und der innige Zusammenhang von Empfindung und Ausdruck, diese Merkmale der Volkspoesie sind auch die der Lyrik Goethes. Untrennbar verwachsen mit dem Volkslied ist die Melodie. Ebenso rief Goethe den Freunden seiner Gedichte zu: „Nur nicht lesen, immer singen, und ein jedes Blatt ist dein," und die größten Tonkünstler haben ihren Stolz darein gesetzt, das den Gedichten innewohnende musikalische Element zum Ausdruck zu bringen. Absichtslos und scheinbar kunstlos stellen beide, die Volkspoesie und die Lyrik Goethes, die Existenz dar, nicht den Effekt, das Schöne, das Angenehme, die Empfindung, nicht schön, angenehm oder empfindsam. Sie ahmen nicht eine Sprache nach, sondern sie sind selbst der schöpferische Genius der Sprache. Nicht logisch folgernd wie der Verstand, sondern sprungweise wie das Gefühl schaffen sie. Sie deuten die Empfindung mehr an, als daß sie diese aussprechen. Sie verlangen die Mitwirkung der Phantasie, die Mitdichtung ihrer Hörer. Daher kommt es, daß Goethische Lieder so verschieden auf uns wirken, je nach unserer Lage und Stimmung. Was uns früher weniger angesprochen oder gar wertlos erschien, erhält plötzlich, als käme eine Erleuchtung über uns, Sinn und Bedeutung. Nun schämen wir uns vor dem großen Dichter, ihn so sehr mißverstanden zu haben. Aber er selbst würde lächelnd sich über uns freuen. Denn das ist unsterbliche Poesie, die dem Hörer bei jedem neuen Genusse neu erscheint. „Hier ist ewige Jugend."

„Die Vortheile, deren ich mich in meinem letzten Gedicht bedient habe," schreibt einmal Goethe von Hermann und Dorothea, „habe ich alle von der bildenden Kunst gelernt." Auch darin steht Goethe fast einzig da unter allen Dichtern, daß ihm die bildende Kunst ebenso vertraut war wie die dichtende. In ihrem Studium, das der Vater angeregt, Oeser in Leipzig begründet hatte, fand der Dichter, um mit ihm selbst zu reden, „die größte Zufriedenheit seines Lebens". Ja erst in Italien wurde ihm klar, daß er zum Dichter, nicht zum Maler geboren sei. Aber was der Maler hier verlor, gewann der Kunstfreund und Kunstkenner. Als eine Wiedergeburt hat er seine Entwicklung in Italien bezeichnet. Gemeint ist damit die wahre und richtige Auffassung der Antike. Als der Apoll von Belvedere, die Juno Ludovisi, der farnesische Herkules vor den Augen des entzückten Beschauers leibhaftig standen, da sagte er sich los von dem Banne, unter dem er bisher gestanden hatte. Die Statuen reden zu ihm, und die erhabene Ruhe, der ewige Friede, die stille

Einfalt und edle Größe, die aus diesen Götterseelen sprechen, finden ein Echo in seinem Herzen. Nun verbrennt er, was er bisher angebetet, nun tut er von sich ab die kleinen Geister, die Eklektiker Guido Reni, Guercino, Domenichino, mit ihrer zierlichen Anmut und formalen Schönheit ohne Seele. Was er hier gewonnen hat, bleibt unzerstörbarer Besitz in seiner Seele. Wo auch immer diese Saite angeschlagen wird, sie tönt begeistert und schönheitstrunken von dem Höchsten, was die Menschheit geschaffen, von der griechischen Kunst. Dem antik-heidnischen Menschen fühlte sich Goethe wahlverwandt. Nirgends hat er so begeistert, man möchte fast sagen leidenschaftlich entzückt geschrieben wie dort, wo er anhebt, den „deutschen Griechen" Winckelmann zu preisen: „Wenn die gesunde Natur des Menschen als ein Ganzes wirkt, wenn er sich in der Welt als in einem großen, schönen, würdigen und werten Ganzen fühlt, wenn das harmonische Behagen ihm ein reines, freies Entzücken gewährt: dann würde das Weltall, wenn es sich selbst empfinden könnte, als an sein Ziel gelangt, aufjauchzen und den Gipfel des eigenen Werdens und Wesens bewundern . . ."

Die Entwicklung zu dieser Kunstanschauung stellt Goethe in seiner *Italienischen Reise* dar. Die abfällige Beurteilung, die sie bei manchem Italienfahrer gefunden hat, sah Goethe voraus. „Einen Verfasser müßte schaudern," schreibt er einmal, „wenn er bedächte, wieviele Leser nichts zum Buch hinzubringen, weder Kenntnis noch Empfänglichkeit." Am besten hat der Kunstfreund Boisserée das Werk charakterisiert: „Es ist wie ein Feldzug um die Eroberung aller Herrlichkeiten des schönen Landes, ein wahres Sturmlaufen auf das Echte und Rechte in den Dingen." Nicht eine Anleitung zum Genusse Italiens sollte das Werk sein, sondern eine Fortsetzung der großen Selbstbiographie *Dichtung und Wahrheit*. Das beweist der ursprüngliche Titel Aus meinem Leben. Entstanden war es aus Goethes Tagebuch in Italien. Ähnlich steht es mit der *Campagne in Frankreich* und der *Schweizerreise*. Denn was wir als die Eigenheit der Goethischen Poesie erkannt haben, das gilt auch für seine Prosa. Er stellt immer nur sich selbst dar. Aber nicht etwa, um mit sich zu prahlen oder zu prunken, sondern nur insofern er selbst und sein Leben für die anderen von Bedeutung war. Ein Symbol für Tausende, für alle Menschen will er sein. So ist er, der anscheinend nur sich selbst bildet, nur für sich selbst schrieb, der Lehrer und Führer seines Volkes geworden. Für alle unsere Zweifel hat er ein Wort der Weisheit, für alle unsere Leiden ein Wort des Trostes, und wenn wir verzweifeln wollen in großem Unglück oder ratlos nach einem Führer suchen in den Irrungen des Lebens, dann spricht das Wort des Dichters ganz leise in

unserer Brust und zeigt uns den Weg zur Wahrheit und zum Frieden.

Vom Dichter Goethe haben wir bisher gesprochen, aber das Wort Maximilian Klingers hat gerade auch deshalb seine Geltung, weil Goethe nicht nur ein großer Dichter war. Der Minister führte in vieljähriger, rastloser und einsichtsvoller Arbeit ein Herzogtum aus verworrenen Verhältnissen zu Wohlstand und Glück. Der Naturforscher begründete die moderne Wissenschaft der Botanik, wies durch eine große Entdeckung die Einheit aller organischen Wesen nach und schuf in seiner Farbenlehre ein Werk, das, lange Zeit in den Ergebnissen angezweifelt, nun doch die Anerkennung bedeutender Naturforscher gewinnt. Helmholtz sagt: „Das wird immer als ein Verdienst Goethes gepriesen werden müssen, daß es ihm gelungen ist, bedeutende Gedanken von ungemeiner Fruchtbarkeit in die Wissenschaft hineinzuwerfen." Und Goethe, der Gelehrte, beherrschte alles, was die Kultur aller Völker Großes oder Schönes geschaffen hat. Die Nachkommen staunen, daß je so ein Mensch war.

Und wär' auch einzeln jede Kraft, die er besaß, zu steigern,
Der Einheit seines Wesens darf kein Gott die Ehrfurcht weigern.

So stand der Greis Goethe, der Weise von Weimar, eine überwältigend erhabene, Ehrfurcht gebietende Gestalt da, gleich dem greisen Bismarck in Friedrichsruh, getragen von der Liebe und Verehrung der Besten seiner Zeit, der Genius seines Volkes. Aber in seiner bescheidenen Größe ordnete er sein Lebenswerk und seinen Lebensberuf der völkerbeglückenden Tat unter und verkündete kurz vor seinem Tod als Testament für sein Volk der „Weisheit letzten Schluß":

Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.

Mit Freuden hätte er sich vor der Tat Bismarcks gebeugt. Wer ihm Mangel an Patriotismus vorwirft, hat ihn arg verkannt. Was uns geziemt, ziemt nicht immer dem großen Dichter. Sein Reich ist das des Friedens und der Kultur. Sein Herz gehört der ganzen Menschheit, nicht einem Volk. Die beiden großen Männer des Jahrhunderts, Bismarck und Goethe, reichen einander die Hand zum Bunde. Beide vereint verkörpern das, was uns teuer ist: Deutschlands Ehre und Deutschlands Dichtung.

An Denkmälern von Erz und Stein fehlt es unserem größten Dichter nicht. Aber was braucht's ihm Denkmal. „Er wird des Steines Denkmal sein." „Vom Himmel ist er gekommen, auf Erden hat er gewohnt, unser Herz ist sein Grab."

Goethe und Schiller.

Aus Italien schrieb Goethe am 17. März 1788 an Karl August: „Ich habe mich in dieser anderthalbjährigen Einsamkeit wiedergefunden; aber als was? — Als Künstler!“ — ein Jahr später Schiller an Körner: „Ich muß ganz Künstler sein, oder ich will nicht mehr sein.“ In dem Augenblick, da Schiller diese Überzeugung aussprach, war er innerlich mit Goethe verbunden, und das Wirken der beiden großen Männer geht nach demselben Ziele, wenn auch der Freundschaftsbund erst im Jahre 1794 begann. Jahrhunderte hatte unsere Dichtung bis zu der Erkenntnis gebraucht: Die Kunst ist sich selbst Zweck. Nun die beiden größten Dichter einig sind in dieser Anschauung, beginnt die Höhe unserer Literatur.

Von der Stunde an, da der jugendliche Schiller den Götz mit pochendem Herzen und glühender Begeisterung gelesen hatte, war Goethe sein Ideal; ihm näher zu kommen sein höchstes Ziel. Weshalb ihm das erst nach so langer Zeit gelungen ist, wird ein Blick auf das äußere Leben und die innere Entwicklung der beiden Dichter erweisen.

Nach einer freundlichen, von treuer Mutterliebe sorgsam gehüteten, von der Sonne der Lebensfreude durchwärmten Knabenzeit verließ Wolfgang Goethe im Herbst 1765 die Vaterstadt, um in Leipzig Jura zu studieren. Für die juristische Ausbildung war der Aufenthalt in Leipzig nicht von großem Wert, aber wohl für den Dichter und Kunstfreund. Durch Oeser, den Direktor der Kunstakademie, wurde in ihm die Begeisterung für die bildende Kunst erweckt, und nach vielem Tasten und Versuchen ward ihm in Leipzig die große Erkenninis von dem Wesen der Poesie. Der Jüngling fand die Antwort auf die bisher vergeblich gestellte Frage nach Inhalt und Form der Poesie: Die Dichtung ist Selbsterlebtes durch die Kunst idealisiert. Die „neue Richtung“ bewährte sich gleich bei der Darstellung seiner Liebe zu Käthchen Schönkopf in Leipzig in dem Schäferspiel: Die Laune des Verliebten, dem das noch ganz in französischer Manier gehaltene, ebenso wie das Schäferspiel in Alexandrinern geschriebene Lustspiel mit etwas bänglicher Moral Die Mitschuldigen folgte. Ohne das Studium abgeschlossen zu haben und krank kehrte er im August 1768 in die Vaterstadt zurück, an die er nun fast anderthalb Jahr lang durch Krankheit gefesselt blieb, von der Mutter und der Schwester Cornelia treu gepflegt. In Straßburg, wohin sich der Student im April 1770 begab, um seine Studien zu beenden, war der Umgang mit Herder das große Ereignis für den Dichter, die Liebe zu Friederike Brion für den

Menschen. An eine Verbindung beider war bei der Jugend Goethes nicht zu denken. Die Trennung zerriß Friederike das Herz, dafür lebt sie unsterblich fort in Goethes Werken. Denn was uns an Gretchen entzückt, hat der Dichter diesem anmutigen Mädchen entnommen. Im September 1771 wurde der Lizentiat Goethe in die Zahl der Frankfurter Advokaten aufgenommen.

Von dieser Tätigkeit ist nicht viel zu melden, um so mehr von der des Dichters. Der Götz von Berlichingen wurde noch in demselben Jahre in sechs Wochen niedergeschrieben, ein echtes Kind der Sturm- und Drangzeit und der Shakespearebegeisterung. In dem Bestreben, der Freiheit und der Selbstherrlichkeit des Genies die Zügel schießen zu lassen und die charakter- und seelenlose Gesetzmäßigkeit des französischen Dramas zu vermeiden, versteigt sich der Dichter bis zum Grausigen und Entsetzlichen. Die zweite Bearbeitung (1773) zeigt den Jüngling auf einer bewundernswerten Höhe der Selbstentäußerung und Mäßigung; nicht weniger bewundernswert ist seine tiefe Seelenkenntnis, mit der er Menschen von Fleisch und Blut, unvergängliche Gestalten geschaffen hat. Das neuerwachte Gefühlsleben, wie es in der Sturm- und Drangzeit hervortritt, äußerte sich in scharfen Gegensätzen; einmal in der rohen Kraft, in der Darstellung des Gräßlichen und Entsetzlichen, und andererseits in einer weichen, schwächlichen Sentimentalität. Ein oder vielmehr das Denkmal dieser sentimentalen Richtung der Zeit ist Goethes Werther, nur daß der Dichter selbst, als er 1774 den Roman schrieb, das Krankhafte überwunden hatte. Auf dem schwülen Hintergrunde erhebt sich die kerngesunde Gestalt Lottens, eines echt deutschen Mädchens und Hausmütterchens. Der Werther ist ganz durchtränkt von den revolutionären Anschauungen der Zeit, und auch daraus, nicht nur aus der großen Kunst des Dichters, erklärt sich der beispiellose Erfolg des Romans. Und ebenso treten uns die Ideen von Sturm und Drang im Urfaust entgegen. Aber vollendet wurde damals nur die Gretchentragödie. Rührenderes, Ergreifenderes, Größeres hat Goethe überhaupt nicht geschaffen und auch kein anderer dramatischer Dichter. Es ist der Gipfelpunkt der Tragödie überhaupt.

Hätte das Schicksal schon damals Goethe abgerufen, der Verfasser des Götz, Werther und der Gretchentragödie wäre doch der größte deutsche Dichter. Schöneres, Poesiereicheres, Ursprünglicheres hat er nicht gedichtet. Nicht als wenn sein Genie und seine dichterische Kraft später erlahmt wäre, aber in diesen Werken offenbart sich der eigentliche, angeborene, durch nichts Fremdes beeinflußte Charakter des Dichters. Auf dem Mutterboden erwachsen, aus deutscher Gesinnung heraus geschrieben

atmen sie deutsches Empfinden und Denken. In ihren Vorzügen und ihren Fehlern, in ihrer Stärke und ihren Schwächen verkörpern sie nach Inhalt, Charakter und Form den deutschen Genius.

Unterdes hatten die Verirrungen seiner Nachahmer den Dichter zu stiller Einkehr bei sich selbst veranlaßt. Daß diese maßlosen Übertreibungen dem Gesetze der Schönheit widersprächen, sagte ihm sein Verstand, daß die Nichtbeachtung der Forderungen der Bühne den Dichter selbst schädige, die Erfahrung, und mehr noch lehrte Emilia Galotti durch ihre bloße Existenz. So wandte sich Goethe schnell entschlossen ab von der regellosen und schrankenlosen Dichtung und schrieb, während alle Welt einen zweiten Götz von ihm erwartete, den Clavigo, ein abgeschlossenes, kunstreich aufgebautes Bühnendrama (Mai 1774). Die Quelle war das kurz vorher erschienene Mémoire von Beaumarchais: De mon voyage en Espagne. Aber der Dichter verschmolz eigene Erlebnisse und eigene Charakterzüge mit den Charakteren und Geschehnissen der Quelle, gab der Heldin die seelen- und liebevollen Züge Friederikens und schuf so „mit möglichster Simplizität und Herzenswahrheit" aus der „modernen Anekdote" eine ergreifende Tragödie. Ebenso vortrefflich und kunstreich aufgebaut ist das kleine Schauspiel Stella (März 1775), nur daß sein haltloser und launenhafter Held uns ebenso abstößt wie der Schluß des Dramas, der den Konflikt durch eine Bigamie zu lösen versucht. Der Dichter fühlte das selbst und gab dem Schauspiel in der zweiten Ausgabe durch den Tod Fernandos und Stellas einen tragischen Abschluß. In dem letzten Frankfurter Jahre war Lili Schönemann, die sechzehnjährige Tochter einer Frankfurter Bankierwitwe, Königin seines Herzens und seiner Dichtung. Lili-Belinde hat Stella und Claudine von Villa Bella Züge ihres Charakters geliehen und Erwin und Elmire ist ihr gewidmet. Auch in seinen Briefen spricht er mit begeisterten Worten von diesem herrlichen Mädchen: „Sie ist schön wie ein Engel, und, lieber Gott, wie viel ist sie noch besser als schön." Er verlobte sich mit ihr und verlebte in ihrer Gesellschaft köstliche Frühlingstage in Offenbach. Noch in hohem Alter spricht er mit Begeisterung von jener Zeit: „Ich bin meinem eigentlichen Glück nie so nahe gewesen, als in der Zeit jener Liebe zu Lili." Aber der Ehescheue konnte sich mit dem Gedanken, sich für immer zu fesseln, nicht befreunden. Nach langem Kampfe, dessen einzelne Phasen uns durch die Briefe an die Gräfin Auguste von Stollberg bekannt geworden sind, riß er sich los und nahm die Einladung des jungen Herzogs Karl August nach Weimar an. In den letzten Wochen in Frankfurt, im Oktober 1775 begann das Drama Egmont sich in der Seele des Dichters zu gestalten.

In dem ersten Jahrzehnt des Aufenthaltes in Weimar geht mit Goethe eine große Wandlung vor sich. Er sagt sich nun für immer von den Ideen und Tendenzen der Stürmer und Dränger los. Der Mensch wird zum Aristokraten, des Dichters Ideal wird die Schönheit der Antike. Das herrliche Bild des stürmisch-leidenschaftlichen Jünglings, des Kraftgenies, das alles zu können glaubt, was es will, entschwindet unserem Blicke. Doch war es ein großes Glück auch für den Dichter, daß er zu einer Tätigkeit berufen wurde, in der nicht durch das Genie, sondern nur durch treue, fleißige Arbeit, durch Einschränkung und Selbstverleugnung Großes geschaffen werden kann. Die Arbeit des Staatsmanns, von der das Wohl Tausender abhängt, und bei der ein einziger Mißgriff vieler Menschen Glück vernichten kann, lehrte ihn, daß die wahre Freude nicht im Genuß, nicht in der Freiheit und schrankenlosen Willkür, sondern in der Pflichterfüllung beruht, in der Überwindung der eigenen Leidenschaften, in der opferfreudigen Tat für die Mitmenschen. Der Verfasser des Werther, der die Kunst für die einzige würdige Tätigkeit des Menschen erklärte, der mit Hohn auf die philiströsen Pedanten der Pflicht herabgesehen hatte, er ruft jetzt aus: „Schöne Wissenschaft und Künste knüpfen dem Regenten keinen so schönen und dauerhaften Kranz als eine wahre, lebendige, auf das Nötige und Nützliche gerichtete Wirksamkeit", und derselbe, der im Werther die Armen und Niedrigen für die wahrhaft Adligen erklärt hatte, er sieht mit Staunen die ungeheuren Vorteile des Adels, die ihm Geburt und Erziehung geben: Ruhe und Stille, vornehme Lebensauffassung, nie versagendes Taktgefühl, sicheres Auftreten, überlegene Behandlung der Menschen; Hofmann und Aristokrat in diesem Sinne ist Goethe in Weimar geworden. Und daß er diese Erkenntnis vor allem Frau von Stein verdankt, das hat er immer und immer wieder gepriesen.

„Liebste, was bin ich Dir nicht schuldig! Wenn Du mich auch nicht so vorzüglich liebtest, wenn Du mich nur neben anderen duldetest, so wär' ich Dir doch mein ganzes Dasein zu widmen verbunden. Denn hätt' ich wohl ohne Dich je meinen Lieblingsirrtümern entsagen mögen? . . . Die Juden haben Schnüre, mit denen sie die Arme beim Gebet umwickeln; so wickle ich Dein holdes Band um den Arm, wenn ich an Dich mein Gebet richte, und Deiner Güte, Weisheit, Mäßigkeit und Geduld teilhaft zu werden wünsche. Ich bitte Dich fußfällig, vollende Dein Werk, mache mich recht gut!"

Fast alles, was Goethe bis zur Reise nach Italien geschaffen hat, geht auf diese Frau zurück. Mehr als vierzig Lieder hat er für sie oder an sie gedichtet, darunter Perlen der Poesie wie die Lieder: An

den Mond, An das Schicksal, An Lida, Gesang der Geister, Die Zueignung, und auch die meisten dramatischen Arbeiten jener Zeit, wie Die Geschwister, Iphigenie, der erste Tasso, Elpenor, endlich die neue Bearbeitung des Werther, sie stehen näher oder ferner in Beziehung zu der Geliebten. Sie hat es verstanden, zwölf Jahre hindurch Denken, Empfinden und Dichten des großen Mannes völlig in Besitz zu nehmen. Auch aus Italien, wohin er im September 1786 reiste, ertönen köstliche Zeugnisse seiner Liebe und Verehrung.

In Italien wurde der Schlußstein gelegt zu der Wandlung des Dichters, die auf das innigste mit der Wandlung des Menschen zusammenhängt und der Goethe selbst den Ausdruck gegeben hat: „Sobald ich mündig bin, es sind's die Griechen." Eine Wandlung kann man es streng genommen nicht nennen, besser ein tieferes Verständnis der Antike. Von der Leipziger Zeit bis zu seinem Tode ist Goethe immer ein begeisterter Verehrer der Griechen gewesen; sein Verhältnis zur Antike war eine Art Religion. Wie anbetend steht er vor der „erhabenen Heiligkeit des Oedipus auf Kolonus". Abgöttisch nennt er selbst seine Verehrung für den Agamemnon. Auch in der Straßburger Zeit und den Sturm- und Drangjahren wankte diese Verehrung nicht; wie die Griechen wollte er eine nationale, also eine deutsche Kunst geschaffen wissen, und Nachahmung der Natur schien ihm damals der Inhalt der griechischen Kunst. Nun lehrte ihn das Studium der griechischen Dichter und Künstler, daß nicht naturalistische Nachahmung der Wirklichkeit, nicht das Charakteristische oder gar das Maßlose und Leidenschaftliche das Ziel der Kunst ist, sondern die idealisierte Natur, die edle Einfalt und stille Größe, die Tiefe und Hoheit der Gestalten der Antike, deren Form und Inhalt untrennbar sind wie der schöne Körper und die schöne Seele. Was ihn das Leben gelehrt hatte, das erfuhr er auch hier. Nicht das Genie allein, sondern nur wenn es verbunden ist mit Fleiß, Sorgfalt und Kenntnis, kann Bleibendes und Großes schaffen. Wie die erhabenen Statuen der Griechen sollten die Gestalten seiner Dichtungen werden, und eine solche Gestalt ist seine Iphigenie. Er glaubte allen Ernstes den griechischen Charakter besser zu verstehen als die Griechen selbst und schuf aus dem echt griechischen Charakter der Iphigenie von Euripides die reine, hoheitsvolle, fast göttliche, aber ganz ungriechische Gestalt seiner Heldin.

Auf der edlen Wahrheitsliebe und Selbstentäußerung eines Neoptolemus im Philoktet baut sich der Grundgedanke des Dramas auf. Nicht das Bild der Schwester, wie Euripides will, sondern die Schwester selbst rettet durch ihre Wahrheitsliebe den Orest und

befreit ihn durch ihre edle Menschlichkeit von seinem Wahn. Auch die Form des Dramas nähert sich der antiken. Die erste Fassung von 1779 war noch in Prosa geschrieben, aber für die zum Druck bestimmte Ausgabe wählte er den fünffüßigen Jambus und wandte nach Herders Anleitung große Sorgfalt auf dessen Bau. Von nun an ist dies das Versmaß der deutschen Tragödie. Nur im Egmont (1787) ist die Prosa geblieben. Seine Anfänge reichen nach Frankfurt zurück, in die Zeit, die Goethe längst überwunden hatte. Was damals geschrieben worden war, wollte er nicht aufopfern, das Fragment in seiner Art vollenden, konnte er nicht, deshalb suchte er zwischen beiden Kunstanschauungen zu vermitteln. Die neuentstandenen Szenen sind zwar auch in Prosa, aber in rhythmischer, den Jamben sich nähernder Form geschrieben. Wie im Götz wird ein ganzes Volk uns vorgeführt, aber die Einheit der Handlung wird doch innegehalten, ein fester Plan durchgeführt, der auf den Tod des Helden zielt; die episodischen Gestalten werden nach dem Lessingschen Gesetze mit dem Ganzen innerlich verbunden; Klärchen wird so sehr mit Egmonts Schicksal verwoben, daß wir uns das Drama gar nicht ohne sie denken können. Sie ist ganz aus dem Herzen des jugendlichen Dichters, des Schöpfers Gretchens, geflossen und wird nur von dieser überstrahlt. Die ungekünstelten Laute der Natur, ihre Herzensreinheit und Unschuld entzücken uns und ergreifen uns bis ins innerste Mark. Indem Klärchen mit dem Geliebten in den Tod geht, reinigt sie ihre Liebe von dem Makel, der nach dem Gesetze der konventionellen Sitte, nicht nach dem Gesetze der Natur, auf ihr ruht.

Der Tasso, dessen ältere, nicht erhaltene fragmentarische Fassung auf das Jahr 1780 zurückgeht, wurde, wie er uns vorliegt, in den letzten Wochen des Aufenthaltes in Rom begonnen, auf der Rückreise weitergeführt und 1789 in Weimar und Belvedere beendet. Das innere Erlebnis, das Goethe mit diesem Stoffe verband, war außer der Liebe zu Frau von Stein der Gegensatz zwischen Dichter und Staatsmann, den Goethe selbst durchgekämpft hatte und hier im Tasso und Antonio verkörperte. Die große Zeit der italienischen Renaissance war vor dem Dichter in Italien wieder erstanden. Ihr hat er im Tasso ein Denkmal gesetzt, nur daß er den Gestalten jener Welt seine eigene, hohe und reine Seele verlieh und sie zu wahrer Menschlichkeit und Gesittung erhob. Die Charaktere des Tasso stehen alle auf dieser Höhe, nur Leonore tut das Gute nicht um des Guten willen, sondern aus Eitelkeit und Ruhmsucht, und Antonio ist nicht groß genug, um den Neid ganz zu unterdrücken. Tassos Bild ist nicht rein und ungetrübt. Der schöne und liebenswürdige, von edlen Frauen geliebte Jüngling, der große Dichter wird, als

eine ernste Prüfung an ihn herantritt, maßlos leidenschaftlich, ganz haltlos, kleinlich und mißtrauisch und schreckt selbst vor bewußter Unwahrheit nicht zurück. Der Tasso des letzten Aktes steht im Banne des Verfolgungswahns. Aber Goethe wollte ja gerade den Fluch des Genius schildern, einen Dichter, der ganz in der Phantasie lebt, das wirkliche Leben verkennt und daran zugrunde geht. Wenn Tasso auch das Leben rettet, er ist als Mensch und als Dichter vernichtet.

Am 18. Juni 1788 kehrte Goethe aus Italien nach Weimar zurück. Am 7. September desselben Jahres lernte er in Rudolstadt, im Hause der Frau von Lengefeld, Schiller kennen.

Man braucht nur neben die Gedichte aus Goethes Jugendzeit, wie etwa Stirbt der Fuchs, so gilt der Balg oder Auf Kieseln im Bache da lieg ich, wie helle! oder Kleine Blumen, kleine Blätter die Schillerschen Jugendgedichte Leichenphantasie, Elegie auf den Tod eines Jünglings oder Die Kindesmörderin zu stellen, um sich des großen Gegensatzes beider Dichter bewußt zu werden. Die pessimistische Lebensauffassung und die Schwermut Schillers wurden in der Jugend durch äußere Not und inneren Druck und Zwang noch gesteigert. Auf Befehl des Herzogs Karl Eugen mußte er in die hohe Karlsschule eintreten und damit auf seinen Wunsch, Theologie zu studieren, verzichten, weil diese Wissenschaft dort nicht gepflegt wurde. Er entschied sich zuerst für Jura, dann für Medizin. Der unerhörte Druck, den der Herzog auf die Studenten ausübte, um sich in ihnen gefügige Werkzeuge zu erziehen, führte bei Schiller und gleichgesinnten Freunden zu einer Reaktion, die sich in glühender Freiheitsschwärmerei bei gemeinsamer Lektüre der Dichtungen der Stürmer und Dränger äußerte. Goethes Götz und Werther machten auf den leidenschaftlichen Jüngling einen unauslöschlichen Eindruck und erweckten eine Liebe und Verehrung für den Verfasser, an der er bis zu seinem Tode festgehalten hat. Am 17. Dezember 1779 sah er den großen Dichter zum erstenmal, als dieser mit Karl August Stuttgart und auch die Karlsschule besuchte. Die erste große Frucht seiner dichterischen Begabung und seines Freiheitsdranges waren Die Räuber, die Schiller 1781, ein Jahr nachdem er die Karlsschule verlassen hatte und Regimentsmedikus geworden war, drucken ließ.

Es ist als wollte die Sturm- und Drangzeit, bevor sie erlosch, noch einmal, und zwar in ihrem größten Dramatiker, ihre ganze Kraft zusammenfassen und den Höhepunkt, den sie im Götz erreicht hatte, noch übertrumpfen. Es war so ganz aus dem Herzen der Stürmer und Dränger gesprochen: „Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Ex-

tremitäten aus." Ein einzelner Mensch, Karl Moor, erhebt sich, um dem verrotteten Zustande seiner Mitwelt ein Ende zu machen, was Rousseau predigte, in die Tat umzusetzen und den idealen Zustand der Natur, der nichts weiß vom Bösen und den Lastern der Menschen, wiederherzustellen. Er will das Unrecht aus der Welt schaffen, aber er kann es nur durch Unrecht und Verbrechen; so wird er „der ehrwürdige Missetäter, der edle Räuber, der majestätische Verbrecher". Er kommt zu der grausigen Erkenntnis, daß alle Greuel umsonst geschehen sind, alles Blut vergeblich geflossen ist: „Da steh' ich am Rand eines entsetzlichen Lebens und erfahre nun mit Zähneklappen und Heulen, daß zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrunde richten würden." Er liefert sich selbst dem Gerichte aus. Ein Götz von Berlichingen ins Furchtbare gesteigert und doch zugleich ein sentimentaler Werther, ein Bewunderer Plutarchs und Rousseaus, ein Vertreter der Humanität und der Gerechtigkeit. Es würde uns übel anstehen, wollten wir uns hier über die Fehler dieses Dramas, die nicht dem Genie, sondern der Jugend des Dichters zur Last fallen, verbreiten. Niemand hat diese schon nach kurzer Zeit besser erkannt als Schiller selbst:

„Acht Jahre rang mein Enthusiasmus mit der militärischen Regel; aber Leidenschaft für die Dichtkunst ist feurig und stark wie die erste Liebe. Was sie ersticken sollte, fachte sie an. Verhältnissen zu entfliehen, die mir zur Folter waren, schweifte mein Herz in eine Idealenwelt aus — aber unbekannt mit der wirklichen Welt, von welcher mich eiserne Stäbe schieden . . . unbekannt mit den Menschen . . . unbekannt mit den Neigungen freier, sich selbst überlassener Wesen . . . unbekannt mit dem schönen Geschlecht . . . unbekannt mit Menschen und Menschenschicksal, mußte mein Pinsel notwendig die mittlere Linie zwischen Engel und Teufel verfehlen, mußte er ein Ungeheuer hervorbringen, das zum Glück in der Welt nicht vorhanden war . . . Wenn von allen den unzähligen Klagschriften gegen die Räuber eine einzige mich trifft, so ist es diese, daß ich zwei Jahre vorher mir anmaßte, Menschen zu schildern, ehe mir noch einer begegnete."

Das ist das Zeichen der Größe Schillers, daß das Drama trotz der Schwächen seiner Charaktere, trotz all der Unwahrscheinlichkeiten und Ungeheuerlichkeiten einen Erfolg errang, wie noch keines vor ihm. Um diese große Wirkung zu erklären, mag man alle die Vorzüge des gewaltigen Werkes anführen: Die dramatische Wucht, den begeisternden Schwung, die Macht uns hinzureißen, wohin der Dichter will, zu Mitleid oder Furcht, zum Weinen oder Lachen, zum Bewundern oder Verachten, die effektvolle und ergreifende

Darstellung, die in der grandiosen Schilderung des Weltgerichts durch den sterbenden Sünder ihren Höhepunkt findet, die Sicherheit im Aufbau von der bewundernswerten Exposition bis zum Schluß, die souveräne Behandlung einer großen Gruppe gleichartiger Menschen, wie der Räuber, deren doch ein jeder eine scharf umrissene Individualität ist. Was will das alles sagen gegen das eine, was Lessing fehlte, was auch Goethe nicht erreicht hat, und was jeder Erklärung spottet, Schillers dramatisches Genie.

Bei dem großen Erfolg des Dramas durfte der Dichter wohl auch auf den Beifall des Mannes hoffen, dessen Spuren er gefolgt war und dessen Anerkennung sein höchstes Ziel war. Aber Goethe waren die Räuber ein „Greuel". Er, der die Richtung der Kraftgenies, jene Darstellungen der gemeinen Wirklichkeit und des Gräßlichen und Häßlichen für überwunden hielt, und der die Schönheit der griechischen Kunst sich zum Ideal erkoren hatte, erschrak vor dem Beifall, mit dem ganz Deutschland den Räubern zujubelte.

„Schiller war mir verhaßt," sagte er später, „weil ein kraftvolles, aber unreifes Talent gerade die ethischen und theatralischen Paradoxen, von denen ich mich zu reinigen gestrebt, recht im vollen, hinreißenden Strom über das Vaterland ausgegossen hatte." Die Räuber kosteten Schiller nicht nur „Familie und Vaterland", sie kosteten ihn auch das Interesse Goethes. Schiller war für ihn nicht mehr vorhanden. Der junge Dichter aber, der davon keine Ahnung hatte, schritt auf dem so erfolgreich begonnenen Wege weiter und dichtete sein erstes geschichtliches Trauerspiel Die Verschwörung des Fiesko zu Genua. Er hatte es noch nicht beendet, als er durch den Befehl des Herzogs, sich jeder dichterischen Tätigkeit zu enthalten, gezwungen sich entschloß, Württemberg zu verlassen. Am 22. September 1782 floh er, von dem treuen Freunde Streicher begleitet, nach Mannheim und von dort nach Sachsenhausen. Die Mutter eines Schulfreundes, Frau von Wolzogen, rettete ihn aus bitterster Not und bot ihm ihr Gut Bauerbach bei Meiningen als Zufluchtsstätte an. Vom Dezember bis Juli 1783 war es ihm vergönnt, hier ruhig seiner Arbeit zu leben.

Auch der Fiesko geht auf Rousseau und Goethes Götz zurück. Wieder sollte ein edler Selbsthelfer in wilder, anarchistischer Zeit der Held werden, diesmal auf politischem Gebiete, ein Befreier vom tyrannischen Joch. Aber in Wirklichkeit gab es damals keine Tyrannen in Genua und es gab nichts zu befreien. Den Tyrannen und seine schändlichen Taten erdichtet sich Schiller erst in der Gestalt des Gianettino, Dorias Neffen. Fiesko wurde auch nicht ertränkt, sondern ist zufällig ertrunken im Jahre 1547. Aus dem Zufall mußte der Dichter die Tat eines Mörders machen, und den

Mörder ließ er einen Mitverschworenen, Verina, sein, der Fiesko tötet, weil aus dem Brutus ein Cäsar geworden war. So wird aus dem Freiheitsdrama ein Kampf zwischen Freiheitsliebe und Ehrgeiz, der sich in der Brust Fieskos abspielt, aus dem edlen Befreier ein Verbrecher. Das zu gestalten, wie er wollte, war des Dichters gutes Recht, aber schlimm ist, daß er diesen Zwiespalt nicht überwunden hat. Das beweist nicht nur die Bühnenbearbeitung, in der Fiesko auf die Krone verzichtet, sondern auch die endgültige Fassung hat zwei einander entgegengesetzte Ziele. Dem Kampfe gegen die Tyrannei war das Drama gewidmet. Die Ermordung Fieskos steht abseits davon und ist trotz der inneren Begründung nicht mit dem Ganzen organisch verbunden. Das Schlußwort des Verina: „Ich gehe zum Andreas" zeigt, daß alles so bleibt, wie es vor Beginn des Dramas gewesen ist. Die weiblichen Charaktere des Dramas sind mißglückt. Auch die Sprache der vornehmen Kreise war dem Dichter noch nicht geläufig, in der Gruppe der Verschworenen vermißt man die Individualisierung, die den Räubern zuteil geworden ist; dagegen ist im Fiesko der geistreiche, leichtlebige, blendende Genußmensch, der imponierende, alles unter seine Macht beugende Leiter der Verschwörung, der listige, gewissenlose Intrigant, sowie in dem Dogen der majestätisch erhabene, geborene Herrscher mit genialer Kraft gezeichnet. Die ganz allein dem Dichter gehörende Gestalt des Mohren, dieses drolligen und lustigen Schurken, ist ein Meisterstück, das uns zeigt, daß dem großen, tragischen Dichter auch der Humor zur Verfügung stand.

Wie weit der junge Dichter noch entfernt war von der hohen Goethischen Auffassung der Poesie und ihres rein ästhetischen Zwecks, das beweist Schillers Erinnerung an das Publikum bei Gelegenheit der Aufführung des Fiesko in Mannheim am 11. Januar 1784, in der er auf die moralische Tendenz seines Dramas hinweist und es für Hochverrat an dem Genius und an der Menschheit erklärt, die Menschen durch die Tragödie *nicht* bessern zu wollen. Goethe hielt gerade das Gegenteil, diese Erniedrigung der Kunst, für einen Hochverrat am Genius. Schiller aber gab seiner Anschauung noch besonderen Ausdruck in dem Aufsatze: Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet.

Aus Bauerbach, das er 1783 verlassen hatte, brachte er nach Mannheim, wo er die Stellung eines Theaterdichters antrat, eine neue Tragödie mit, *Luise Millerin*, später *Kabale und Liebe* genannt, die ganz der Tendenz gewidmet war, nicht einer politischen, wie der Fiesko, sondern einer sozialen, auf die Gegenwart zielenden. Gegen die verrotteten

Zustände, die sittliche Fäulnis, wie er sie selbst schaudernd in der Heimat erlebt hatte, richten sich die Flammenworte des Dichters. Die Empörung, die sich in seinem Innern gesammelt hatte, schleudert er gegen die Tyrannen, die mit den Menschen umspringen, als wären sie Sklaven, denen weder das Gut noch die Ehre ihrer Untertanen heilig ist, wenn es gilt, ihre Lüste zu befriedigen. Hier ist Schiller der Vertreter des geknechteten deutschen Volkes. Wo ward je eine Anklage wuchtiger erhoben als in den schlichten Worten des Kammerdieners über den schmählichen Verkauf deutscher Soldaten in das Ausland! Und das ganze Elend des braven und tüchtigen deutschen Bürgers wird verkörpert in der Gestalt des Musikers Miller. Aus Respekt vor der hohen Obrigkeit erträgt er alles ruhig, aber als man seiner Tochter Ehre beschimpft, weist er dem Präsidenten die Türe, um gleich darauf vor der Rache des Beleidigten seine Hoffnung „auf den Leibschneider des Herzogs, der bei ihm Flöte lernt", zu setzen. Was wollen all die Ausstellungen sagen, die der Verstand an dieser Schöpfung des Genius machen muß? Ein solcher Schurke, wie der Sekretär Wurm, existiert wohl nur in der Phantasie des Dichters; daß der Präsident seinem Sohne seine Verbrechen verraten habe, ist ganz unglaublich; die Eifersucht Ferdinands auf den elenden Trottel von Kalb sehr unwahrscheinlich, die edlen Taten der „tugendhaften Maitresse" hören wir nur durch sie selbst, ohne etwas davon zu sehen, Luise fällt in der Szene mit der Lady ganz aus ihrem Charakter. Aber wie klein erscheinen diese Mängel gegen die Vorzüge des Dramas, die ihm eine gewaltige Wirkung bis auf den heutigen Tag gesichert haben. Der Aufbau ist geradezu meisterhaft. Schlag auf Schlag folgen die Ereignisse, die sich alle mit logischer Notwendigkeit aus den Charakteren ergeben. Der Schluß des zweiten Aktes ist an Wirkung mit nichts in der deutschen Dramatik zu vergleichen. Dazu die Charaktere, der alte Musikus mit seiner rauhen und groben Form und der Güte des Herzens, die dem Leben abgelauschte, bis in die kleinsten Züge naturwahre Gestalt der Mutter, die fromme und sentimentale Luise, das Urbild der Reinheit und Unschuld und Kindesliebe, und der Held, ein echtdeutscher Jüngling, edel, schwärmerisch, treu und doch gezwungen, der Mörder der Geliebten zu werden. Welch ein Fortschritt gegen die Räuber und Fiesko! Wie hoch steht diese Familientragödie über den rührseligen, dramatischen Familien- und Sittengemälden **Wilhelm Ifflands** (1759—1814) und den ganz unpoetischen, oberflächlichen, auf niedrigstem Niveau stehenden Stücken **Augusts von Kotzebue** (1761—1819), die bald darauf die Bühne eroberten und sie lange beherrschten.

Schillers Hoffnung, in Mannheim eine dauernde Stellung zu erhalten, erfüllte sich nicht. Der im August 1784 ablaufende Kontrakt wurde vom Intendanten nicht erneuert. Aus der drückenden Sorge rettete ihn die Einladung eines ihm persönlich unbekannten Verehrers seiner Dichtungen, Gottfried Körners in Leipzig. Bevor er diesem Rufe folgte (9. April 1785), eröffnete sich ihm die Aussicht, mit Goethe in nähere Beziehungen zu treten. Durch Vermittlung seiner Freundin Frau von Kalb, wurde er um Weihnachten 1784 dem in Darmstadt weilenden Herzog Karl August vorgestellt, der sich ihm huldreich erwies und sich von ihm den ersten Akt des Don Carlos vorlesen ließ. Schon sprach man von einer Berufung Schillers nach Weimar, aber es erfolgte nur seine Ernennung zum Herzoglichen Rat. Bis zum September 1785 lebte Schiller in Gohlis bei Leipzig, dann bis zum Juli in Loschwitz, da Körner unterdes als Oberkonsistorialrat nach Dresden versetzt worden war. Jeder Sorge enthoben widmete er sich hier dem Studium der Geschichte, der Antike und der Philosophie. Hier entstanden *Das Lied an die Freude* und die Erzählung *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*. Der Roman *Der Geisterseher* wurde begonnen, Don Carlos 1787 vollendet.

In diesen Jahren vollzog sich in Schillers Anschauungen eine große Wandlung; dieselbe Reaktion gegen Sturm und Drang, wie sie bei Goethe im Jahre 1774 begonnen hatte. Auch Schiller wendet sich ab vom Naturalismus, von der Darstellung des Gräßlichen und Entsetzlichen und den angreifenden Tendenzen zu einer höheren und reineren Kunstauffassung. Man kann es vielleicht so ausdrücken: er wandte sich von Rousseau zu Herder, das heißt von der Auffassung, daß das Glück der Menschen im Urzustande zu suchen sei und nur durch Vernichtung der bestehenden Welt wiederhergestellt werden könne zu der Herderschen, daß in der Entwicklung der Menschheit zu einem hohen Ideal, der Humanität, die Gewähr für das in ferner Zeit zu erreichende Völkerglück zu finden sei. Dazu kamen persönliche Erlebnisse des jungen Dichters. Von der Not und dem Zwange befreite und rettete ihn ein edler Freund und lehrte ihn kennen, was Liebe und Freundschaft im Leben bedeuten. Nun entfalten sich bei ihm angeborene Milde und Güte. Nun versöhnt sich der verbitterte und vergrämte, pessimistische Dichter mit der bestehenden Welt. Friede, Freude und Glück ziehen in das Herz des Jünglings und in seine Dichtung. Damals sind die Worte geschrieben: „Seid umschlungen Millionen, diesen Kuß der ganzen Welt." Der *Don Carlos* ist zwar auch eine Tendenzdichtung wie seine Vorgänger, aber die Tendenz ist nicht mehr Niederreißen, Zerstören, sondern Aufbauen, nicht mehr der Haß,

sondern die Liebe, jenes Ideal der reinen Menschlichkeit und des Völkerglücks, wie es im Marquis Posa und in dem Herzen seines Schöpfers lebte. Es ist deshalb auch nicht Zufall, daß im Don Carlos zuerst an Stelle der Prosa, die die Stürmer und Dränger, die Nachahmer der Natur, für die allein erlaubte Form des Dramas hielten, der Vers, der jambische Fünffüßler auftritt. Es ist dies nur ein Glied in der großen Kette. Wie der Vers der Sprache Wohlklang, Bestimmtheit und Harmonie gibt und den rohen Ausdruck der Leidenschaft unmöglich macht, so wird das Ideal der neuen Anschauung die Schönheit und das Erhabene, die Würde und die Hoheit. Was Goethe einmal mit der Christustendenz Schillers bezeichnet hat, das tritt im Don Carlos zuerst in die Erscheinung, und der Träger der Idee wird Marquis Posa. In seiner Gestalt spricht Schiller zur ganzen Menschheit. Mit seiner herrlichen, hinreißenden, gottbegnadeten Sprache, aus seinem liebevollen, alles Menschliche umfassenden Herzen verkündet er die ewigen Menschenrechte und die Menschenwürde, die Freiheit des Denkens, und prophezeit die Verwirklichung des hohen Ideals, in dem Fürstenglück und Bürgerglück sich einen werden. Und selbst das tut der Wirkung dieser herrlichen Gestalt keinen Abbruch, daß Posas Opfertod ganz nutzlos und unbegründet ist, und daß manche seiner Handlungen, wie die Verhaftung des Prinzen, geradezu unverständlich sind. Des Dichters Kunst hilft uns darüber hinweg und weiß die Erziehung des leidenschaftlichen, unreifen, schwärmerischen Jünglings Carlos zu wirklicher Mannesgröße glaubhaft zu machen. Die Königin ist die erste wahrhaft gelungene, vornehme weibliche Gestalt des Dichters: edel und großdenkend, imponierend schon durch ihre Erscheinung. — „Ich stand wie ein Gerichteter vor ihrer Tugend", sagt König Philipp — und doch echt weiblich und menschlich, Anmut und Würde in sich vereinigend. Wenn auch Albas kleinliche, schurkenhafte Handlungen in scharfem Kontrast stehen zu den Schilderungen, die wir von anderen über ihn hören, der König Philipp ist eine einheitlich in sich geschlossene Gestalt, ein gewaltiges Charakterbild, jeder Zoll ein König und doch durch seinen Charakter unglücklich und „beweinenswert", Tyrann und Herrscher der Welt und doch dem Aberglauben unterworfen, ein Knecht der Kirche.

Die Erscheinung des Großinquisitors, vor dem der König sich zum Sklaven erniedrigt, ist eine grandiose Erfindung des Dichters. Das Drama schließt mit der Unterdrückung der Freiheit und Menschenwürde. Aber nur scheinbar, nur für den Augenblick. Aus den unsterblichen Worten Posas erklingt das erlösende Wort gegen die finstern Mächte der Kirche: Ihr sollt nicht siegen.

Ende des Jahres 1788 schreibt Schiller an Körner: „Ich hoffe, ehe ein Jahr um ist, sollst Du an diesem Studium der Griechen schöne Früchte bei mir sehen" und bald darauf: „Ich will bei mehrerer Bekanntschaft mit griechischen Stücken endlich das Wahre, Schöne, Wirkende daraus abstrahieren und mit Weglassung des Mangelhaften ein gewisses Ideal daraus bilden, wodurch mein jetziges korrigiert und vollends gegründet wird." Die erste Verherrlichung der Antike waren Die Götter Griechenlands und die Rezension von Goethes Iphigenie, und was Schiller mit der Korrektur seines Ideals meint, das sagt er in den damals geschriebenen Worten: „Ein Kunstwerk darf nur sich selbst, d. h. seiner eigenen Schönheitsregel Rechenschaft geben und ist keiner anderen Forderung unterworfen." Nun steht er auf dem Goethischen Standpunkte: „Das Kunstwerk ist sich selbst Zweck." Daß Schönheit und Harmonie das Prinzip der Kunst seien, dieser echt Goethische Gedanke ist auch die Idee der Schillerschen Künstler, die 1789, in demselben Jahr wie Goethes Tasso vollendet wurden. Nun können die beiden größten Dichter Deutschlands sich die Hände reichen zum gemeinsamen, wetteifernden Schaffen. Daß sie noch sechs Jahre, wenn auch nebeneinander, so doch nicht miteinander lebten, daran war Goethes Vorurteil gegen den Verfasser der Räuber schuld, von dessen späteren Werken er nichts wissen wollte, von dessen Wandlung er mithin nichts wissen konnte. Die Rezension über den Egmont, mit der Schiller die Anerkennung seiner Bedeutung erzwingen wollte, mußte Goethe, weil sie ungerecht war, noch mehr zurückstoßen, und die Professur der Geschichte, die Schiller 1789 erhielt, war durchaus nicht ein Beweis der veränderten Gesinnung des Ministers. Erst Schillers Rezension über Bürgers Gedichte (1791) brach das Eis. Durch sie lernte Goethe den Charakter, den Ernst und die Würde des Rezensenten kennen; er wünschte sie selbst geschrieben zu haben. Beiderseitige Freunde und vor allem Lotte von Lengefelds stilles und sanftes Wirken, die am 22. Februar 1790 Schillers Gattin geworden war, räumten die letzten Hindernisse hinweg. Ein Gespräch bei Gelegenheit einer Sitzung der Naturforschenden Gesellschaft in Jena gab den Ausschlag. Es handelte sich nicht um dichterische, sondern naturwissenschaftliche Fragen; auch stimmte Schiller nicht bei, sondern griff eine der liebsten Ideen Goethes an. Aber was er sagte, imponierte Goethe. Völlig aufgeklärt über Schillers Entwicklung und Wandlung wurde Goethe durch dessen ersten großen Brief vom 23. August 1794, in dem er begeistert die Goethische Poesie pries.

„Der erste Schritt", so berichtet Goethe, „war getan. Schillers Anziehungskraft war groß, er hielt alle fest, die sich ihm näherten;

ich nahm teil an seinen Absichten und versprach, zu den Horen manches, was bei mir verborgen lag, herzugeben; seine Gattin, die ich von ihrer Kindheit auf zu lieben und zu schätzen gewohnt war, trug das Ihrige bei zu dauerndem Verständnis, alle beiderseitigen Freunde waren froh, und so besiegelten wir durch den größten, vielleicht nie ganz zu schlichtenden Wettkampf zwischen Objekt und Subjekt einen Bund, der ununterbrochen gedauert und für uns und andere manches Gute gewirkt hat."

Sehr richtig hat hier Goethe den Gegensatz hervorgehoben. Schiller ist der subjektive, Goethe der objektive Dichter. Schiller der geborene Philosoph, eine nach innen gewandte, grüblerische Natur; er geht immer vom Allgemeinen, von einer Idee aus und steigt herab zum Besonderen, in dem er die Idee darstellt, und alle Gestalten sind nur um dieser Idee willen da. Was er darstellt, ist der Phantasie entnommen; die Wirklichkeit, die Umgebung hat gar keinen Einfluß auf ihn. Goethe ist der Naturfreund und Naturforscher, ihm ist die Kunst ein heiteres Evangelium, er stellt die Natur, das Wirkliche dar, geht von dem Einzelnen aus und erhebt es zum Typischen. Er greift nicht zu einem Stoffe, weil dieser sich zu dichterischer Behandlung eignet, sondern weil er ihn erlebt hat, oder weil eine Saite in seinem Charakter anklingt. Die Wirklichkeit, die Umgebung hat nicht nur Einfluß auf ihn, sondern sie ist der Inhalt seiner Dichtung. Schiller ist in seinem innersten Charakter Lehrer und Prediger, erst unter Goethes Einfluß hat er dieser Richtung seines Geistes Zügel angelegt. Er spricht stets zur ganzen Menschheit, als glühender Verteidiger der Freiheit und der Menschenrechte, immer groß, immer erhaben, kaum die Erde berührend, voll von überquellendem Idealismus in einer hinreißenden, unwiderstehlichen und unnachahmlichen Sprache, in einem erschütternden und ergreifenden Pathos. Die Dichtkunst ist ihm Beruf, ein heiliger Beruf; er kommandiert die Poesie und weiß nichts von Stimmungen. „Manches hat er, was beim Dichter unbewußt und freiwillig entspringen soll, durch die Gewalt des Nachdenkens erzwungen." Der Philosoph reflektiert auch während des Schaffens, er dichtet mit dem Verstande, die Gesetze der Kunst sucht er erst theoretisch zu erfassen, um sie dann in den Dichtungen zu befolgen, er ändert, korrigiert, geht mit sich und anderen zu Rate, bis die beste Form gefunden ist.

Goethe will nicht lehren oder predigen, weiß nichts von einer Idee oder Tendenz, sondern will nur darstellen. Sein Denken sondert sich nicht ab von den Gegenständen; es ist ein Schauen und sein Anschauen ein Denken. Darum ist seine Dichtung ganz objektiv und leidenschaftslos. „Wie die Gottheit hinter dem Welt-

gebäude, so steht er hinter seinem Werke; er ist das Werk und das Werk ist er." Er ist ganz von der Stimmung abhängig, er dichtet nur, „wenn es ihm auf die Nägel brennt", wenn er dichten muß, um sich von den erlebten Stoffen zu befreien. Die Gesetze der Kunst sucht er nicht auf, sie ruhen in ihm; fast instinktiv befolgt er sie. So groß auch diese Gegensätze waren, Schillers Annäherung an Goethe hatte sie, soweit das möglich war, gemildert. „Unsere Richtung", sagte Goethe, „ging auf eins, welches unser Verhältnis so innig machte, daß im Grunde keiner ohne den anderen leben konnte."

Gerade die letzten Jahre, bevor der Bund geschlossen wurde, sollten beide Dichter fast ganz von der Dichtkunst entfernen. Schiller widmete sich dem Studium der Geschichte und der Philosophie Kants, Goethe der Naturwissenschaft. Beide unternahmen in dieser Zeit große Reisen. Schiller war, abgesehen von Erholungsreisen nach schwerer Krankheit, vom August 1793 bis zum Mai des nächsten Jahres in der Heimat; Goethe 1790 in Venedig und im schlesischen Lager, 1792 Begleiter Karl Augusts in den Krieg gegen Frankreich, den er später in dem Werke Campagne in Frankreich beschrieben hat.

Das Liebesglück, das ihm durch seine Verbindung mit Christiane Vulpius (Juli 1788) erblühte, schildert er in den Römischen Elegien, in denen sich Italienische und Weimarische Erlebnisse, antikes und modernes Leben, Italiens Himmel und deutsche Liebe in wunderbarer Weise vermählen. Die Revolution gab ihm den Stoff zu mehreren kleinen Dramen, wie Der Großkophta (1792), Der Bürgergeneral und Die Aufgeregten (1793). Durch die Bearbeitung des Reineke Fuchs (1794) in Hexametern rettete er ein Denkmal altdeutschen Geistes und hauchte ihm durch die Annäherung an die Gegenwart und durch die moderne Form neues, unsterbliches Leben ein.

Am 24. Juni 1794 erklärte Goethe seine Bereitwilligkeit, an der Schillerschen Zeitschrift Die Horen teilzunehmen. Ein vierzehntägiger Besuch Schillers bei Goethe im September führte zu der Erkenntnis, um die Goethischen Worte zu gebrauchen, „daß wir im Prinzipio einig sind, und daß die Kreise unseres Empfindens, Denkens und Wirkens teils koinzidieren, teils sich berühren." Dem Philosophen Schiller lag es vor allem daran, eine gemeinsame Ästhetik aufzubauen, und er übernahm, wie billig, die Führung. Die erste große kunsttheoretische Abhandlung Schillers waren die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, in deren neuntem er seines Freundes „Porträt" zeichnete. Drei Entwicklungsstufen des Menschen unterscheidet er, die physische, die ästhetische und die

moralische. Die Schönheit erhebt den Menschen von dem ersten Zustand zum moralischen. Erst die durch die Kunst erzogenen Menschen sind reif, sich selbst zu regieren; sie haben das menschliche Ideal erreicht, die schöne Sittlichkeit. Die zweite Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* handelt von dem Gegensatz zwischen antiker und moderner Poesie oder vielmehr zwischen Natur und Idee, Objekt und Subjekt, „dem Griechen in dieser nordischen Schöpfung", Goethe, und dem modernen Dichter Schiller. Beide, miteinander verbrüdert und vereint, stellen das Ideal der Kunst und der schönen Menschheit dar. Wie einst Lessing die dichtende und die bildende Kunst voneinander schied, so suchten der große Epiker und der große Dramatiker in der gemeinsam geschriebenen Abhandlung *Über epische und dramatische Dichtung* die Grenzen ihrer Kunst und den Bereich ihrer Wirksamkeit festzustellen, was zunächst für Hermann und Dorothea und für Wallenstein von großer Bedeutung wurde. Doch bevor die Freunde mit ihren großen Werken vor das deutsche Volk traten, ließen sie erst ein Strafgericht über die schlechte Literatur der Gegenwart ergehen. Die im Jahre 1796 erschienenen *Xenien*, die nach dem Willen der Dichter als gemeinsames Erzeugnis gelten sollten, züchtigen in wuchtigen oder verspottenden Distichen alles Philiströse, Platte, Unsittliche und Unwahre in der zeitgenössischen Literatur.

Seinen Aufsatz: *Erste Bekanntschaft mit Schiller* schließt Goethe mit den Worten: „Für mich war dieser Bund ein neuer Frühling, in welchem alles froh nebeneinander keimte und aus aufgeschlossenen Samen und Zweigen hervorging." Das erste große Werk, das zwar schon längst begonnen, doch unter Schillers Einfluß seine endgültige Gestalt erhielt, war der Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Hocherfreut schreibt Schiller an Cotta: „Seinen Roman will Goethe mir bandweise mitteilen, und dann soll ich ihm allemal schreiben, was in dem künftigen stehen müsse, und wie es sich verwickeln und entwickeln werde." Die beiden ersten Bücher wurden damals bereits gedruckt. Der Roman stellt Goethes Wandlung im ersten Jahrzehnt des Weimarischen Aufenthaltes dar. Ebenso wie der Dichter selbst wird Wilhelm Meister vom Demokraten zum Aristokraten, von der Flucht zu einem erträumten Kunstideal kehrt er in das Leben und zur Tat zurück. Und wie dem Dichter dieses Ideal ursprünglich als ein wahres und wirkliches erschien, so sollte es auch in der ersten, kürzlich in Zürich wiederaufgefundenen, Fassung des Romans verkörpert werden, was der Titel: Wilhelm Meisters theatralische Sendung beweist. Als aber Goethe sich den Plan auf die nach dem vierten Buche folgenden Bücher im Dezember 1785 aufschrieb, war die Wandlung

des Menschen und Dichters bereits vollendet, deshalb wurde der Titel geändert, die theatralische Sendung ironisch behandelt und die Entwicklung des Helden bis zur Erreichung des neuen Ideals dargestellt. Die Kunst, der Wilhelm Meister sich widmen will, ist die Schauspielkunst. Er kommt zu der Überzeugung, daß er sich in ihr und ihren Vertretern geirrt hat. Die Größe und die Hoheit der Dichter hatte er in seiner Begeisterung auf ihre Interpreten übertragen, die er als gemeine und niedrige Seelen erkannte. In der Schauspielkunst harmonische Bildung zu suchen, kommt ihm nun lächerlich vor: „Wer sich ihr selbstlos hingibt, wird auch im Leben theatralisch oder reibt sich auf wie Aurelie; wer ihr oberflächlich dient, wird unwahr, eingebildet, materiell und genußsüchtig." Das neue Ideal hat Schiller richtig mit den Worten gekennzeichnet: „Wilhelm tritt von einem leeren und unbestimmten Ideal in ein bestimmtes, tätiges Leben, aber ohne die idealisierende Kraft dabei einzubüßen." Die Verbindung der beiden Teile wird durch das sechste Buch: Die Bekenntnisse einer schönen Seele hergestellt, die Einheit durch einen Geheimbund, der wie das Schicksal über dem Menschen waltet, ohne in seine Entschließungen einzugreifen. Hier setzt Schiller ein. Dem Ideendichter war es vor allem darum zu tun, die leitende Idee zur Darstellung zu bringen, stärker zu motivieren und „die Beziehung aller einzelnen Glieder des Romans auf den philosophischen Begriff (der Erziehung) noch etwas klarer zu machen." So ist denn der erste Teil ein farbenprächtiges Bild voller Schönheit, Anmut und Fülle, naturwahr und aus dem Herzen des Dichters geschrieben; der zweite Teil ist voller Überlegung, Reflexion und pädagogischer Tendenz. „Schillers Ideen nach seiner Art Körper zu geben", ist dem Dichter nicht immer gelungen und konnte nicht gelingen. Aber in den Charakteren und besonders in der Schilderung der Frauen von der frivolen, doch durch Anmut bezaubernden Philine bis zur Natalie, der Verkörperung echter Weiblichkeit, steht er wieder unerreicht da.

Es wird immer wunderbar erscheinen, daß Goethe in einer Zeit, da er ganz Schüler der Griechen war, nach Iphigenie und Tasso ein echt deutsches Gedicht: Hermann und Dorothea geschrieben hat. Hier ist Inhalt, Charakter, Leben, alles echt deutsch. Gleich als wäre das Gedicht zur Zeit des Götz geschrieben, hat der Dichter „am Herzen des Volkes angefragt"; nach Jahrzehnten wird er nun wieder von seinem Volke verstanden und von seiner Liebe getragen. Aber man glaube nicht, daß Goethe seiner Kunstanschauung und den Griechen untreu geworden wäre. Nein, Hermann und Dorothea ist zwar ein deutsches Gedicht, aber über ihm schwebt der Geist Homers; hier verbindet sich die deutsche Natur mit dem griechischen

Kunststil. Damit ist nicht der antike Vers gemeint, den wählte der Dichter nur, weil ihm kein deutscher zur Verfügung stand, und er hat auch nicht die antiken metrischen Gesetze, sondern das deutsche Sprachgefühl als oberstes Gesetz gelten lassen; aber die Technik des Epos ist ganz homerisch und ihre Gesetze sind dieselben, die Lessing, Goethe und Schiller nach diesem großen Muster aufgestellt hatten; nicht weniger die innere Form der Sprache, der Stil, der einfache, natürliche, naive Ausdruck. Am treffendsten hat Goethe den Unterschied der griechischen Art, die er in seinem Gedichte nachgeahmt hat und der modernen, der er früher gefolgt war, ausgesprochen in einem Brief an Herder: „Die Griechen stellen die Existenz dar, wir gewöhnlich den Effekt, sie schildern das Fürchterliche, wir schildern fürchterlich, sie das Angenehme, wir angenehm." Mithin will er nicht wie im Werther das Gefühl des Beschauers über den Gegenstand darstellen, sondern den Gegenstand selbst, nicht subjektive, effektvolle Betrachtungen über die Natur, sondern die Natur selbst. Und ebenso ist die Sprache einfach, klar und gegenständlich, die Menschen natürlich und fern von verfeinerter Kultur wie die Menschen Homers, aber doch echt deutsche Charaktere, wie die Mutter Hermanns ein Abbild der Mutter Goethes, der würdige, strenge, aber doch gutmütige Vater, der tieffühlende aber etwas blöde Jüngling, der durch die Liebe zu dem herrlichen Mädchen, Dorothea, zum Manne reift, der tolerante, wohlgebildete Pfarrer und der vielgeschäftige, etwas kleinlich-egoistische Apotheker — sie sind ewig, denn sie sind. Auch an diesem Werke hatte Schiller mit Rat und Tat mitgewirkt. Er war auch der erste Kritiker, da bei ihrem gemeinsamen Aufenthalte in Jena jeden Abend das vorgelegt wurde, was die Muse den Tag über dem Dichter geschenkt hatte. In seiner bescheidenen Weise drückt er seinen Anteil in den Worten aus: „Ich gestehe, daß ich nichts auf der Welt weiß, wobei ich mehr gelernt hätte, als jene Kommunikationen über Hermann und Dorothea, die mich recht ins Innere der Kunst hineinführten."

Mit der Arbeit wuchs das Gefühl der dichterischen Kraft und die Begeisterung für Homer so sehr, daß Goethe versuchen wollte, Homer fortzusetzen und gleichsam ein griechisches Epos in deutscher Sprache zu schreiben. Die Ilias schließt mit dem Tode und der Beisetzung Hektors. Den Tod des Achilles sollte nun Goethes Achilleis behandeln. Als er den Inhalt des ersten Gesanges dem Freund skizzierte und ihm von dem rüstigen Fortschreiten der Arbeit Mitteilung machte, schrieb dieser: „Wie beneide ich Sie um Ihre jetzige, nächste Tätigkeit . . . Sie wohnen gleichsam im Hause der Poesie, wo Sie von Göttern bedient werden." Aber die Dichtung kam nicht über den ersten Gesang hinaus. Eine so

sklavische Nachahmung, in der der Dichter sogar gegen bessere Einsicht seinem Vorbilde folgen wollte, war seinem Genius zuwider. Schillers warnende Worte: „Es ist ebenso unmöglich als undankbar für den Dichter, wenn er seinen vaterländischen Boden ganz verlassen und sich seiner Zeit wirklich entgegensetzen soll", mögen den Ausschlag gegeben haben. Auch zwei andere Pläne zu epischen Gedichten ließ Goethe fallen. Der Tell wurde Schiller überlassen und der Plan zu dem Epos Die Jagd erst viel später in der „Novelle" wieder aufgenommen.

Das im Jahre 1790 gedruckte Faustfragment, das mit der Domszene abbrach, hatte wie natürlich Schillers größtes Interesse erregt. Daß dieser „Torso des Herkules" vollendet wurde, haben wir allein seinem Anfeuern und Drängen zu danken. In der Antwort auf Goethes Bitte, Schiller „möchte einmal die Sache durchdenken und ihm die Forderung, die er an das Ganze machen würde, vorlegen", zeigt Schiller, daß er den Kernpunkt, die Doppelstellung des Mephistopheles, die philosophische und poetische erfaßt hat, und zeichnet mit den Worten: „Der Teufel behält durch seinen Realismus vor dem Verstande und der Faust vor dem Herzen recht" den Weg, den das Drama wirklich gegangen ist. In der pantheistischen Anschauung, auf der das Ganze sich aufbaut, ist das Böse ebenso ein Teil Gottes wie das Gute. Es ist dazu da, um durch den Kampf mit dem Guten dessen Sieg zu ermöglichen. Von dieser Aufgabe des Prinzips Mephistopheles darf aber die dramatische Person Mephistos nichts wissen, weil sonst die Wette mit Faust ganz unverständlich wäre. Da nun der Hörer es allein mit der dramatischen Person zu tun hat, schrieb Goethe (1797) den Prolog, um über dieses Problem aufzuklären. Faust ist der Mensch, Mephisto die Sünde. Sie naht sich uns, um uns zu versuchen. Unser Entschluß ist frei, und deshalb sind wir für ihn verantwortlich, aber doch wieder gebunden durch unsern Charakter. Gott bestimmt nicht unsern Entschluß, aber er weiß, wie wir uns entscheiden werden; denn er kennt unseren Charakter. So verkünden die Worte des Herrn im Prolog:

> Und steh beschämt, wenn du bekennen mußt:
> Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
> Ist sich des rechten Weges wohl bewußt

den Sieg Fausts. Am Schluß des ersten Teiles ist er freilich mehr als je dem Teufel verfallen; aber wir wissen, sein Charakter wird ihn durch Verlockung und Verführung zum Sieg und zur Erlösung hindurchführen. Die Vollendung des ersten Teiles hat Schiller nicht mehr erlebt. Er ist erst 1808 erschienen.

In unserer gesamten Literatur gibt es wohl kaum ein erfreu-

licheres Bild, als das wetteifernde Schaffen der beiden großen Dichter in dem Balladenjahr, 1797. Nicht nur, daß sie neidlos die Vorzüge des andern anerkannten, nicht nur, daß sie einander helfen und fördern, ein jeder sucht auch dem andern so viel als möglich entgegenzukommen und von ihm zu lernen. Die Balladen des jungen Goethe, wie Der Fischer, Der Erlkönig, Der ungetreue Knabe, Der König von Thule kommen unmittelbar aus dem Herzen des Dichters, sind für Gestalten im Drama gedichtet, wirken ergreifend durch das, was sie schildern oder durch die Stimmung, die sie hervorzaubern, und ahmen die natürliche, kunstlose Sprache des Volkes nach, die einfache, sangbare Form des Volksliedes. Aber die Balladen, die unter Schillers Einfluß entstanden sind, wie Der Zauberlehrling, Der Schatzgräber, Der Gott und die Bajadere, Die Braut von Korinth sind in kunstreicher Sprache und kunstvollen Metren geschrieben; nicht vom Dichter erlebt, nicht mit Notwendigkeit aus dem Herzen Goethes hervorgegangen, sondern zu einem äußeren Zweck gedichtet, vertreten sie eine Idee. Es sind ebenfalls herrliche, ergreifende Kunstwerke, ihre Gestalten plastisch dargestellt, die Darstellung lebendig und farbenprächtig; aber wie Goethe selbst später darüber dachte, beweist doch die Tatsache, daß er nach Schillers Tode, wie in den Balladen Ritter Kurts Brautfahrt, Hochzeitslied, Wirkung in die Ferne, Die wandelnde Glocke, Der getreue Eckart, Ballade vom vertriebenen Grafen zum tendenzlosen Inhalt und zur alten Form zurückkehrte. Wertvoller und von größerer Bedeutung war der Einfluß Goethes auf Schillers Dichtung. Schiller verließ das Reich des abstrakten Gedankens, lernte die Natur mit liebendem Herzen umfassen, das einzelne mit Fleiß und Sorgfalt betrachten, seinen Balladen Wahrheit, Natürlichkeit und Anschaulichkeit geben. Daher in seinen damals gedichteten Romanzen wie Der Handschuh, Der Ring des Polykrates, Ritter Toggenburg, die Kraniche des Ibykus, Der Gang nach dem Eisenhammer, Der Kampf mit dem Drachen und Die Bürgschaft, und die später gedichteten Hero und Leander, Kassandra, Das Siegesfest und Der Graf von Habsburg diese sinnlich gegenständliche Darstellung, diese Fülle und Pracht, diese ergreifenden, weil der Natur abgelauschten Bilder, diese Naturwahrheit und Anschaulichkeit! Die Idee ist noch immer die Hauptsache, auch sind die Charaktere um ihretwillen da, aber sie wird doch nicht gepredigt, sondern wir erleben ihre Richtigkeit und Wahrheit. Der Idealist Schiller wird hier fast zum Realisten, der Realist Goethe fast Ideendichter.

In demselben Jahre schreibt Schiller an den Freund: „Sie gewöhnen mir immer mehr die Tendenz ab, vom Allgemeinen zum Individuellen zu gehen und führen mich umgekehrt von einzelnen Fällen zu großen Gesetzen", und Goethe an Schiller: „Sie haben mich vor der allzu strengen Beobachtung der äußeren Dinge und ihrer Verhältnisse auf mich selbst zurückgeführt, Sie haben mich die Vielseitigkeit des inneren Menschen mit mehr Billigkeit anzuschauen gelehrt." Objekt und Subjekt reichten sich die Hände und trafen sich in der Verehrung der antiken Dichtung und in dem Gegensatz gegen den Naturalismus. Daß die antike Kunst die höchste und unerreichbar ist, das ist für beide ein Axiom. Bei ihrem eifrigen Studium der Griechen interessierten sie besonders zwei Fragen, die der griechischen Schicksalsidee und der typischen Gestaltung der Charaktere. Von der Anschauung, die für unsere dramatische Dichtung verhängnisvoll geworden ist, daß im griechischen Drama ein blindes Schicksal die Handlungen der Charaktere bestimme, haben die beiden Dichter sich nicht befreit. Infolge ihrer geringen Kenntnis der griechischen Tragödie, die ihnen nur durch Übersetzungen vermittelt wurde, drangen sie nicht zu der Einsicht vor, daß auch das griechische Drama Charakterdichtung ist. Für ihre dichterische Tätigkeit war das aber ganz belanglos. Indem sie den vermeintlichen „Fehler" der Griechen vermeiden wollten, ahmten sie gerade unbewußt den Griechen nach. Denn wie die griechischen Dichter sich der Orakel und des Schicksals nur als Kunstmittel bedienten, um bei den Hörern die Täuschung zu erwecken, als ginge der Held nicht durch eigene Schuld zugrunde, wodurch die Wirkung des Tragischen erhöht wird, schrieb Goethe, um dasselbe zu erreichen, den Prolog zum Faust und führte Schiller den Sternenglauben in dem Wallenstein, die Orakel in der Braut von Messina ein und machte aus den Hexen Macbeths Schicksalsgöttinnen. Die andere Frage, die nach der typischen Gestaltung der Charaktere, wie sie Goethe in der antiken Tragödie zu finden meinte, hängt aufs innigste mit dem Wesen der Dichtung überhaupt zusammen. Den Charakter von dem Stofflichen loszulösen, das Individuelle zum Typischen zu erheben, das Zufällige zum Notwendigen, nicht Individuen zu schaffen, sondern genera, Typen von hoher Symbolik, das ist die eigentliche Aufgabe des Dichters: „Die Kunst sei wahr, aber nicht wirklich." Aber das Typische an und für sich ist abstrakt, das Charakteristische an und für sich unschön. So ist das Typische, das nicht aufgehört hat, individuell zu sein, das Ziel aller Kunst. Ein schönes Kunstwerk durchläuft den Kreis vom Individuum durch den Typus zum typischen Individuum oder von der realen Natur durch die idealisierende Kunst zur idealisierten Natur. Auf

ihrem höchsten Gipfel ist die Kunst wieder Natur. Es ist bezeichnend, daß hier Goethe der Theoretiker geworden ist. So sehr haben beide Männer ihre Rollen getauscht.

Schillers Wallenstein, im Jahre 1799 in Weimar aufgeführt, ist das erste aus dieser Theorie heraus geborene, große Drama. Das hat Schiller selbst bezeugt mit den Worten: „Der Wallenstein soll das ganze System desjenigen, was bei unserem Commercio in meine Natur hat übergehen können, in concreto zeigen und enthalten." Des Freundes viel bewunderte Objektivität und Gegenständlichkeit sucht der Dichter zu erreichen; er macht eifrige realistische Studien, um bis zum Kleinsten den Stoff zu beherrschen. Nicht wie früher soll „die fehlende Wahrheit durch schöne Idealität", sondern die fehlende Idealität durch die Wahrheit ersetzt werden, nicht der Dichter soll Wortführer seiner eigenen Empfindungen und Anschauungen sein, wie im Don Carlos, sondern er will hinter das Werk zurücktreten und seine Gestalten nur das sagen lassen, was ihrer Lage und ihrer Empfindung gemäß ist; er vermeidet ängstlich alle Rhetorik und Wortfülle. Die Charaktere des Wallenstein soll „Klarheit und Besonnenheit" auszeichnen, ohne daß sie die „Wärme der Gestalten" der Jugenddramen einbüßen. So weit geht der Dichter in seinem Streben nach Naturwahrheit, daß er zuerst den Wallenstein in Prosa schreibt, aber bald kehrt er zu dem mit dem Freunde gemeinsam gefundenen Grundsatze zurück: „Alles Poetische muß rhythmisch behandelt werden." „Das Platte", sagt er selbst, „kommt nirgends so ins Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgesprochen wird." Wie der viel bewunderte Oedipus so setzt auch der Wallenstein unmittelbar vor der Katastrophe ein, und die Kunst des Dichters läßt alles, was vor unserem Auge geschieht, als die notwendige Folge der vorausliegenden Ursachen und Ereignisse erscheinen. Und wie im Oedipus die Orakel und ein scheinbar über den Menschen waltendes, grausiges Schicksal die tragische Stimmung hervorzaubern und unser Mitleid mit dem Helden steigern, so führte Schiller zu gleichem Zwecke die Sternenkunde in sein Drama ein. Dieser in dem mystisch angelegten Charakter Wallensteins begründete Glaube an die Sterne und der Wahn, Werkzeug einer höheren Macht zu sein, richtet ihn zugrunde, nicht die Macht der Sterne. Denn das Drama ist eine Charaktertragödie. Kurz vor der Katastrophe ist es dem Helden noch freigestellt, sich durch den Verzicht auf seine hohe Stellung zu retten, aber sein Charakter macht das unmöglich, sein unbändiger, verzehrender Ehrgeiz und seine Herrschsucht sind die Ursache seines Falles. Für den Augenblick im Besitz einer Macht, durch die er Herr des Kaisers ist, redet der Egoist sich ein, er sei von Gott

dazu bestimmt, Deutschland den Frieden zu geben, und der Kenner des menschlichen Herzens, der selbst das Schicksal der Menschen spielt, wird ein Opfer seiner Blindheit, seiner unglaublichen Vertrauensseligkeit. Und wieder ist der Meister der tragischen Ironie, Sophokles, der Lehrer Schillers. Daß Wallenstein durch die Wucht der Verhältnisse gezwungen wird, den verbrecherischen Gedanken, mit dem er so lange gespielt hat, wirklich auszuführen, das ist seine eigentliche Tragik. Octavio, der, um ein Verbrechen zu verhindern, an dem Freunde Wallenstein zum Verräter wird und werden muß, ist vielfach als Schurke und Bösewicht aufgefaßt worden, ganz gegen die Meinung Schillers; aber gerade das ist ein Triumph des Dichters. Denn mit der Antipathie gegen Octavio steigt die Sympathie für den Helden, ebenso wie Wallenstein sich verklärt in Maxens Enthusiasmus. Darum ist der abseits von den anderen realistisch geprägten Gestalten stehende jüngere Piccolomini, diese ganz aus dem Herzen Schillers geflossene Idealgestalt, der in den Tod geht, weil er eine Tat begehen soll, die das Herz ihm verbietet, durchaus organisch mit dem Ganzen verbunden. Für seine etwas zu abstrakt gehaltene Thekla haben wir weniger Verständnis als die Zeitgenossen Schillers. Über den Aufbau der beiden zu einer großen Tragödie einheitlich verbundenen Dramen Die Piccolomini und Wallensteins Tod, nebst dem Vorspiel Wallensteins Lager, erübrigt sich jedes Lob und jedes Wort. Der Wallenstein Schillers ist die größte deutsche Tragödie. Goethes Meinung, das Werk sei so groß, daß in seiner Art zum zweiten Male nicht etwas Ähnliches vorhanden sei, hat auch heute noch seine Geltung.

Mit der Aufführung des Wallenstein in Weimar beginnt eine neue Epoche des deutschen Theaters. Beide Dichter verbinden sich, um eine Musterbühne in Weimar zu schaffen. Goethe wurde ihr Leiter, Schiller, der in demselben Jahre von Jena nach Weimar übersiedelte, ihr Dichter. Auf ihm beruht der Glanz des Theaters. Neben den großen Dramen von Wallenstein bis Demetrius sorgte er durch die Bühnenbearbeitung von Egmont, Don Carlos, Nathan, Iphigenie, Stella, durch Übersetzung von Dramen wie Gozzis Turandot, Picardis Parasit und Der Neffe als Onkel, von Shakespeares Macbeth, Racines Phädra und Britannicus für ein würdiges Repertoir. Goethe beteiligte sich daran durch Die natürliche Tochter, Paläophron und Neoterpe, die Bearbeitung des Götz und von Romeo und Julia und die Übersetzung von Voltaires Mahomet und Tancred.

Der große Erfolg des Wallenstein feuerte den Dichter an, auf derselben Bahn weiter fortzuschreiten. So ist denn das Drama,

das ein Jahr später in Weimar aufgeführt wurde, Maria Stuart, aus derselben Theorie heraus entstanden.

Um ja die vielbegehrte Objektivität zu erreichen, sucht Schiller sich einen Stoff, bei dem das eigene Herz und die eigene Empfindung kaum in Mitleidenschaft gezogen werden konnte. „Ich will meine Heldin", schreibt er am 18. Juni 1799 an den Freund, „immer als ein physisches Wesen halten und das Pathetische muß mehr eine allgemeine, tiefe Rührung als ein persönlich und individuelles Mitgefühl sein." Es ist bewundernswert, wie Schiller auf die Darstellung des reiz- und interessevollen früheren Lebens der Königin verzichtet, um seinem Vorbilde, dem König Oedipus, und seiner analytischen Technik folgen zu können. Erst mit dem Augenblicke, als das Todesurteil gesprochen worden ist, beginnt das Drama. Gleich Euripides gibt der Dichter das Was ganz preis, nur um die Frage handelt es sich, wie es zur Katastrophe kommen wird. Und wie im Oedipus alle Handlungen darauf gerichtet sind, der Bestimmung des Orakels zu entgehen und sie gerade deshalb zur Erfüllung bringen, so scheint, um mit Schiller selbst zu sprechen, „die Handlung in dem Drama sich von der Katastrophe weg zu bewegen, wird ihr aber immer näher und näher geführt." Einen gewaltigen, historischen Hintergrund hat der Dichter geschaffen. Zwei Weltanschauungen kämpfen miteinander auf Leben und Tod. Für eine von beiden nur hat England Raum, und eine von ihren Vertreterinnen muß untergehen. Nun ist es unvergleichlich schön, daß der dramatische Dichter nicht die abstrakten Ideen, auch nicht die Königinnen, sondern die Menschen Elisabeth und Maria diesen Kampf ausfechten läßt. Es handelt sich um ein Königreich, aber der eigentliche und tiefste Grund, weshalb Elisabeth das Todesurteil unterschreibt, ist Eifersucht und Neid. Nicht das staatliche oder religiöse Interesse, sondern der Anblick der Schönheit Marias, die Demütigung vor dem von beiden Geliebten entscheidet: „Sie entreißt mir den Geliebten, den Bräut'gam raubt sie mir." Echt weiblich ist es, daß Maria alles andere, selbst den drohenden Tod vergißt, weil sie Rache nehmen kann an der Nebenbuhlerin, und echt tragisch und ergreifend, daß sie in dem Augenblick, da sie triumphierend ausruft: „Das Messer stieß ich in der Feindin Brust", sich selbst das Messer ins Herz drückt. Wie im König Oedipus fallen Höhepunkt und Peripetie zusammen. Mit allen Mitteln seiner großen Kunst hat es der Dichter verstanden, die schuldvolle Heldin vor unseren Augen zu heben. Die unwürdige Behandlung, die ungerechte Verurteilung, ihre aufrichtige Reue, die Überwindung der eigenen Leidenschaft, die demütige Ergebung in den Tod, alles das wäscht sie rein von dem Verbrechen ihrer Jugend. Die

Besiegte triumphiert und die heuchlerische Siegerin ist von uns gerichtet.

Weshalb das nächste Drama, die im September 1801 in Leipzig zuerst aufgeführte Jungfrau von Orleans, eine ganz anders geartete Tragödie als Maria Stuart wurde, das hat Schiller in dem Briefe an den Freund vom 26. Juli 1800 verraten: „Was mich bei meinem neuen Stück besonders inkommodiert, ist, daß es sich nicht, so wie ich wünsche, in wenige große Massen ordnen will ... Man muß, wie ich bei diesemStück sehe, sich durch keinen allgemeinen Begriff fesseln, sondern es wagen, bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden, und sich den Gattungsbegriff immer beweglich erhalten." Der Stoff also gestattete es dem Dichter nicht, sich wiederum der analytischen Technik zu bedienen. Er führt uns das ganze Heldenleben der Jungfrau von seinem Beginn bis zu ihrem Tode vor Augen. Mit der neuen Form ist nicht die freiere Verwendung von Ort und Zeit, auch nicht der kunstreiche Wechsel des Metrums zum Ausdruck der Stimmung gemeint, sondern die innere Form. Schiller wird wieder Ideendichter, nur daß die Idee nicht gelehrt wird, sondern durch die Taten der Heldin gleichsam konkret gestaltet und verkörpert wird. „Das edle Bild der Menschheit", die unüberwindbare Kraft und Göttlichkeit der Menschenseele und alles, was Großes und Herrliches ruht in den Tiefen eines reinen, unschuldigen, begeisterten Mädchenherzens, das will der Dichter schildern. Selbst aufs innigste ergriffen, stellt er nicht mit dem Verstand, nicht mit der Objektivität der beiden früheren Dramen, sondern mit seinem Herzen das in ihm selbst wohnende Idealbild dar. „Dich schuf das Herz! — Du wirst unsterblich leben!" Und wie ein Prophet hat er voraus verkündet, was die geschichtliche Forschung erst später für richtig erkannt hat. Weil das Werk aus dem Herzen und der Phantasie heraus geboren war, deshalb durfte auch in einer romantischen Tragödie der übersinnlichen Welt und den Wundern Zutritt gestattet werden. Aber wie im Wallenstein der Sternenglaube, so können auch in der Jungfrau von Orleans alle Wunder fehlen, ohne daß die Darstellung der Charaktere irgend beeinträchtigt würde. Schiller war sich des Lessingschen Gesetzes: Wunder dulden wir nur in der physikalischen Welt! wohl bewußt. Aus dem Charakter der Jungfrau ganz allein erklärt sich ihr Glück und ihr Unglück. Das tief religiöse, mystische, schwärmerische Mädchen ist ganz Weib, ganz zur Liebe geschaffen. Durch die Not des Vaterlandes und die glühende Begeisterung für seine Errettung wird ihre Sinnlichkeit auf ein anderes Gebiet geleitet. Aber schon in der Montgomeryszene wird ihr selber klar, daß das nur ein Zwang ist. „Schon vor des Eisens blanker Schneide

schaudert mir." Bald tritt nicht die Kriegerin mit dem Helm, nein die Friedensstifterin mit dem blühenden Kranz auf. Die Werbung Dunois und La Hires, die Gestalt des geheimnisvollen Ritters verwirren ihr Gefühl. Der Anblick des bezwungenen, schönen Lionel, die nahe Berührung mit ihm erweckt die bei ihr gewaltsam zurückgehaltenen Sinne. Zweimal erhebt sie das Schwert, um ihn zu töten, beidemal läßt sie es sinken. Mit den Worten: „Ich sterbe, wenn Du fällst!" enthüllt sie ihr innerstes Gefühl. Auf diese Schuld folgt die selbstgewählte, qualvolle Buße. Der Fluch des Vaters, die Verdammung als Hexe und Zauberin, die Verstoßung von denen, die sie gerettet hat, nimmt sie stumm auf sich. In der Öde, in die sie flüchten muß, findet sie nach allen diesen Leiden die Ruhe des Herzens wieder: „In mir ist Friede . . . Ich bin mir keiner Schwachheit mehr bewußt." Doch noch eine, die schwerste Prüfung muß sie bestehen. Als die Gefangene den um ihre Liebe werbenden Lionel zurückstößt, da hat sie sich von allem Irdischen gelöst. Die Wunderkraft kehrt ihr wieder. Sie reißt sich los aus dreifachen Ketten, rettet die Schlacht und den König, um tödlich verwundet in den Armen der Freunde zu sterben:

Wenn sich die Wahrheit
Verkörpern will in sichtbarer Gestalt,
So muß sie *ihre* Züge an sich tragen!
Wenn Unschuld, Treue, Herzensreinigkeit
Auf Erden irgend wohnt — auf ihren Lippen,
In ihren klaren Augen muß sie wohnen.

Schiller hat Größeres, Gewaltigeres geschaffen; aber Reineres und Ergreifenderes weder er noch kaum ein anderer.

Das Ziel der beiden Dichter war die Wiedergeburt der antiken Tragödie. Schon im Oktober 1797 suchte Schiller, wie er an Goethe schreibt, nach einem Stoff, der von der Art des Königs Oedipus wäre. Seinen Plan, *Die Malteser*, glaubte er dazu ausgestalten zu können. Aber der Plan zerschlug sich. Indes zeigten die Bearbeitung von Shakespeares Macbeth durch Schiller, die von Romeo und Julia durch Goethe, in denen der einst so hochgepriesene Dichter sich grausame Verstümmelung gefallen lassen mußte, mit welcher Energie beide Männer auf dem einmal beschrittenen Wege vorwärts gingen. Beide wollten, um der Antike ganz nahe zu kommen, auch den griechischen Chor in das Drama wieder einführen. Dieser zweite Oedipus wurde Schillers *Braut von Messina* (1802). Die Grundlage des Stoffes entnahm Schiller der nicht erhaltenen Tragödie des Sophokles Alexandros, deren Inhalt

Hyginus erzählt hat, aber das meiste erfand er selbst. Wie im König Oedipus gehen die Menschen scheinbar durch ein blindes, wütendes Schicksal zugrunde. Nicht nur hören wir von der Macht der Sterne, dem neidischen Dämon, dem unerbittlichen Verhängnis, nicht nur werden Träume ausgelegt von einem schwarzen Magier oder dem gottgeliebten Mönch, das ganze Drama beruht auf der Befolgung dieser warnenden Stimme der Seher. Nicht nur ist der Chor entsetzt, als Isabella gleich wie Jokaste an der Wahrheit der Orakel zweifelt, sondern wir erleben auch schaudernd die Wirkungen eines Erbfluchs des alten Fürsten an den Kindern und den Enkeln. Deshalb wurde die Braut von Messina oft für ein Schicksalsdrama gehalten, und daß das geschah, war ein großer Erfolg des Dichters. Es sollte der Glaube erweckt werden, als fiele die Hälfte der Schuld dem unentrinnbaren Schicksal zu. In Wirklichkeit aber schmieden diese Menschen sich selbst ihr Geschick. Wie in der griechischen Tragödie handelt das Schicksal nicht, es greift nicht ein, sondern es enthüllt nur den Menschen auf ihre Frage die Zukunft. Die beiden Hauptpersonen und Beatrice wissen überhaupt nichts von den Orakeln und Weissagungen. Ein Fluch lastet freilich auf dem Vater der beiden Helden, aber er betätigt sich nur, weil die Söhne Verbrechen begehen, und das würde ohne den Fluch nicht weniger geschehen. Nicht der Fluch hat sich vererbt, sondern der Charakter. Es ist ein leidenschaftliches, gewalttätiges Despotengeschlecht, nicht unedel, aber in der maßlosen Leidenschaft seiner selbst nicht mächtig. Hell auflodernd in Liebe und Haß, immer auf der Höhe der Empfindung, nur dem eigenen Willen folgend, trotzig und argwöhnisch, vor keiner Tat, die ihre Selbstsucht fordert, zurückschreckend. „Der Mutter Heimlichkeit hat all das Gräßliche verschuldet: Und wer sich vermißt, es klüglich zu wenden, der muß es selber erbauend vollenden." Beatricens geheimes Schweigen über die Begegnung mit Don Cesare, der Brüder leidenschaftliches Handeln, die nur dem Naturtriebe folgen, schürzen den Knoten, bis Cesare den Bruder bei der Geliebten findet und den vermeintlichen Schänder seiner Ehre und Vernichter seines Glücks niederstößt. Erst das eigene Entsetzen über die grauenvolle Tat lehrt ihn, daß noch ein anderes Gesetz existiert als das der Selbstsucht und des eigenen Willens; er kommt zu der Überzeugung: „Mein Platz kann nicht mehr sein bei den Lebendigen." Weder der Mutter rührende Bitten, noch der Schwester verzeihende Worte können ihn in diesem Entschluß wankend machen. Er überwindet sich selbst und sühnt seine Tat durch den Tod. Der Vorwurf, eine Schicksalstragödie geschaffen zu haben, trifft also Schiller nicht, aber wohl der einer mangelhaften Motivierung wie im Schluß des zweiten Aktes,

über die uns nur des Dichters große Kunst hinwegtäuscht. Und ebenso verhält es sich mit dem Chor. Nach Schillers Absicht sollte der alte griechische Chor neu belebt werden. Daß das nicht der Fall ist, brauchen wir nicht erst zu beweisen. Aber auch abgesehen davon, der Chor ist im modernen Drama Unnatur. Wir fühlen das nur nicht, weil Schillers hier auf der höchsten Höhe stehende Sprache in ihrer zauberhaften Schönheit uns alles um uns und uns selbst vergessen läßt. Aber Goethes Wort wird seine Geltung behalten: „Was er getan, soll keiner wiederholen." Die erste Aufführung (1803) übte eine gewaltige Wirkung aus auch auf die beiden Dichter. Schiller glaubte zum erstenmal den Eindruck einer wahren Tragödie zu haben. Dem Freunde erschien der theatralische Boden durch diese Erscheinung zu etwas Höherem eingeweiht.

Während so Schiller von dem Vorwurfe, den Oedipus falsch aufgefaßt zu haben, frei ist, machte eine Reihe gleichzeitiger Dichter — indem sie Sophokles und Schiller nachzuahmen glaubten — ein blindwütendes Schicksal zur leitenden Macht in ihren Dramen. Der Begründer der Schicksalstragödie ist **Zacharias Werner** (1768—1823), ein begabter, aber haltloser und unsittlicher Mann. Durch sein Drama: Martin Luther oder die Weihe der Kraft, das einzelne kraftvolle Szenen enthält, hatte er Goethes Aufmerksamkeit auf sich gelenkt, der ihn eine Zeitlang neben sich duldete und seine Sonette im Wetteifer mit ihm dichtete. Das Drama, mit dem Werner die erste Schicksalstragödie schuf, war Der 24. Februar. Schon der Titel verrät, wie das Schicksal aufgefaßt wurde. Am 24. Februar 1776, um 12 Uhr nachts, hatte der Schweizer Landmann Kunz Kuruth seinen Vater tödlich verletzt, an demselben Datum sein kleiner Sohn Kurt seine Schwester im Spiel erstochen. An einem 24. Februar muß nun auch dieser unerkannt aus der Verbannung zurückgekehrte Sohn von Kuruth ermordet werden, und zwar mit demselben Brotmesser, dem einst Großvater und Schwester zum Opfer gefallen waren. Aber der Dichter ist doch wenigstens bestrebt, diese Taten noch rein menschlich zu motivieren. Die Erzeugnisse seiner Nachfolger sind jedoch nicht ernsthaft zu nehmen. Bei ihnen wird das Schicksal zum Popanz. Ihre Taten sind an einen bestimmten Tag oder Ort, oder an ein bestimmtes Mordinstrument gebunden, oder ein Fluch wirkt auf mehrere Generationen und mordet Schuldige und Unschuldige. Die Dichter fröhnten dem niedrigsten Geschmack. Verwandtenmorde und Blutschande sind die beliebtesten Themata. Nicht um ihres Wertes willen, sondern nur, weil diese Dramen ein Jahrzehnt lang etwa die deutsche Bühne beherrschten, mögen einige Titel genannt werden. Von **Adolf Müllner:** Der 29. Februar und Die Schuld, ferner

Der Leuchtturm von Ernst Freiherr von **Houwald**; auch Grillparzers Ahnfrau gehört zu dieser Gattung.

Schon die Folge der Dramen Jungfrau, Braut von Messina und Tell sollte Schiller vor dem oft gehörten Vorwurfe schützen, als habe sich seine dramatische Tätigkeit auf eine Art von Tragödie beschränkt. Noch während er mit der Braut von Messina beschäftigt war, begann er das ganz ungriechische, nach Inhalt und Form echt deutsche Drama Wilhelm Tell. Nicht als wenn der Dichter seinen griechischen Vorbildern untreu geworden wäre. Aber seine Absicht, nicht das Schicksal eines Helden oder einer Familie, sondern ein ganzes Volk darzustellen, zwang ihn zu einer anderen Form. An die analytische Technik, an den straffen Aufbau war bei diesem Stoffe nicht zu denken; ebensowenig an die Einfügung des Schicksals in Orakeln oder Wundern. Die Einheit wurde erzielt durch die Idee der Freiheit, die das Ganze und die einzelnen Glieder durchdringt. Mit dem Tell hat Schiller nach langer Pause wieder einmal „beim Herzen des Volkes angefragt". Der Tell ist einem jeden von frühester Kindheit an lieb und teuer. Das überhebt uns dessen, ihn zu preisen oder den Inhalt des Dramas wiederzugeben. Aber das wird ewig bewundernswert bleiben, wie es der Dichter, der nur auf Studien und die Erzählungen Goethes und der eigenen Gattin angewiesen war, verstanden hat, die Schweiz so darzustellen, daß die Schweizer selbst und nicht zuletzt Gottfried Keller die Naturtreue seiner Schilderung gepriesen haben, wie er ferner souverän die Massen beherrscht und doch wieder jede einzelne Gestalt, den leidenschaftlichen, raschen Melchthal, den bedächtigen, greisen Walther Fürst, den sinnenden und abwägenden, aber dann entschlossenen Stauffacher, die heldenhafte, anspornende Gertrud und die furchtsame Hedwig, ganz Gattin und Mutter, individuell charakterisiert. Trotz allem Idealismus hat er den Charakter des Volkes genau getroffen; den Helden sondert er ganz von der Verschwörung ab, um seine Tat als hervorgegangen aus der bittersten Notwendigkeit, als Akt persönlicher Notwehr darzustellen. Die Ermordung Geßlers ist und bleibt ein Mord, und zwar ein Meuchelmord, aber nicht minder wahr ist, daß wir das nicht empfinden, daß wir dem Mörder zujubeln, ebenso wie die befreiten Schweizer. Der Monolog vor der Tat und die Gestalt des Parricida sollen dahin wirken; aber welcher Dichter hätte das wagen dürfen außer Schiller?

Während Schiller mit seinem Tell sich wieder der volkstümlichen Dichtung zuwandte, schritt Goethe auf dem einmal betretenen Wege mit fast unheimlicher Konsequenz vorwärts; vom typischen zum symbolischen Drama, der Natürlichen Tochter, vom symboli-

schen zum allegorischen Drama, der Pandora. Mit diesem ist der Realist zum Superidealist geworden. Seine Gestalten sind nicht mehr Menschen, sondern ganz losgelöst von allem Irdischen, stellen sie eine Idee dar. Nicht im Inhalt, sondern in der Form und im Gedankeninhalt sieht Goethe jetzt das eigentliche Wesen der Dichtung. Man darf nicht etwa Schiller dafür verantwortlich machen. Es war der Weg, den Goethe auch in der Auffassung der bildenden Kunst nach eigenem Willen sich erwählte. Und dieselbe Richtung leitete den Theaterdirektor in der Auffassung der Schauspielkunst. Der Schauspieler sollte in dem Streben nach Schönheit seine Individualität geradezu verleugnen. Deshalb führte Goethe die antiken Masken wieder ein, nicht bloß bei der Aufführung antiker Dramen, sondern auch in einem bei der Wende des Jahrhunderts geschriebenen, antikisierenden Festspiel Paläophron und Neoterpe. Denn um die typische Gestaltung der Charaktere war es ihm zu tun. In ihr sah er die Wurzel aller Poesie. Nicht weil ihn die Persönlichkeit seiner Heldin, der Prinzessin von Bourbon Conti interessierte, schrieb er das Drama Die natürliche Tochter (1803), sondern weil sich in ihrem entsetzlichen Geschick das Leid des französischen Volkes vor der Revolution zu verkörpern schien, sie wird der unschuldige Anlaß zum Ausbruch des Vernichtungskampfes der Parteien, des Zusammenbruchs der alten Staatsform, in der Leben und Ehre des Bürgers der Willkür der Regierenden preisgegeben war, und der Errettung des Landes durch den Bürgerstand. In einer Trilogie sollte das dargestellt werden, aber nur das erste Drama hat der Dichter vollendet. Seine Schaffensfreudigkeit erlahmte an dem geringen Beifall. Der Dichter hatte die Fühlung mit seinem Volke verloren. Körners Prophezeiung hat sich erfüllt: „Das Drama wird von vielen gehaßt, von mehreren nicht verstanden und nur von wenigen bewundert werden." Die fragmentarische Gestalt läßt die Idee des Dichters nicht klar zum Ausdruck kommen. Andeutungen, die später erst erklärt werden sollten, bleiben geheimnisvoll; die glanzvolle, idealisierte Sprache ist oft maniriert und unnatürlich; die typische Gestaltung der Charaktere, die sich schon in der Bezeichnung der Personen nach ihrem Stande, nicht mit ihrem Namen verrät, läßt uns manche Gestalt als blutleeres Schemen erscheinen; aber in der Heldin ist das hohe Ziel erreicht, den Typus und zugleich einen lebensvollen und lebenswahren Menschen darzustellen. Dieses echt kindliche und doch geistreiche Wesen, dieser eiserne Wille, trotz allen Elends festzuhalten an dem Recht der Geburt, und zuletzt die herrliche Entsagung aus Liebe zum Vaterlande, das alles sichert diesem Mädchen einen Platz in unserem Herzen. Nicht für

das Volk, nur für Menschen mit reicher Bildung hat Goethe dieses Drama geschrieben, Menschen, die die hohe Symbolik verstehen und hinter der kühlen, objektiven, kunstreichen Sprache den Pulsschlag des Dichters fühlen.

In seiner biographischen Schrift Winckelmann gab Goethe in herrlicher, kaum von ihm selbst wieder erreichter Sprache seiner und Schillers Kunstanschauung und der Verehrung der Antike nochmals Ausdruck. Er ahnte nicht, daß er die schönen Worte: „Er hat als Mann gelebt und ist als ein vollständiger Mann von hinnen gegangen. Nun genießt er im Andenken der Nachwelt den Vorteil, als ein ewig Tüchtiger und Kräftiger zu erscheinen . . . Von seinem Grabe her stärkt uns der Anhauch seiner Kraft und erregt in uns den lebhaften Drang, das was er begonnen, mit Eifer und Liebe fort und immer fortzusetzen", daß er diese Worte bald auf seinen Freund würde anwenden können. In voller dichterischer Kraft hatte Schiller den Plan zu der großen historischen Tragödie Demetrius, ganz nach antiker Art, doch in freierer, durch die Massen der Gestalten gebotenen Technik geschaffen und den ersten Akt und einen Teil des zweiten vollendet, als der Tod ihn abrief. In den Worten Marfas:

Ich habe nichts als mein Gebet und Flehen,
Das schöpf' ich flammend aus der tiefsten Seele,
Beflügelt send' ich's zu des Himmels Höh'n,
Wie eine Heerschar send' ich dir's entgegen

sprach der Dichter zum letzten Male zu seinem Volke. Am 1. Mai 1805 haben die Freunde sich noch einmal gesehen, am 5. Mai ist Schiller gestorben. Goethe, selbst schwer leidend, schrieb an Zelter: „Ich dachte mich selbst zu verlieren und verliere nun einen Freund und in demselben die Hälfte meines Daseins." In dem Epilog zu Schillers Glocke hat er die Größe des Dichters und des Menschen verherrlicht. Dem größten dramatischen Dichter Deutschlands gehört unsere ehrfürchtige Bewunderung, dem edlen, vornehmen Menschen unsere hingebende Liebe.

Goethe nach Schillers Tod.

Nicht wie ein Patriot hat sich Goethe während der Zeit der Fremdherrschaft gezeigt, aber wohl wie ein großer, weiser Mann, der über dem Haß der Völker steht und der die Kultur und geistige Höhe seines Volkes für ein größeres Gut hält als die politische Macht und die nationale Ehre. Den Sieger durch große geistige

Taten zu übertreffen, das war sein Patriotismus. Wenn er in den Jahren der Not Liebesgedichte wie die Sonette, die seiner Neigung für Wilhelmine Herzlieb in Jena dichterisch erhöhten Ausdruck gaben, und das Drama Pandora schrieb, so schien es freilich so, als ob er kein Herz habe für die Leiden seines Volkes; aber gerade in der Pandora wollte er aussprechen, was ihn innerlich bewegte und wonach er handelte: es gibt noch etwas Größeres als irdischen Besitz und selbst als das Vaterland; es sind die geistigen Güter, die Kunst und die Wissenschaften und die ewigen Ideale in des Menschen Brust. Mit der Pandora tut Goethe den Schritt vom typischen Drama zum allegorischen. Er ist der Superidealist geworden, dessen Dichtung ganz Ideal ist, dessen Gestalten ganz losgelöst von allem Irdischen nicht mehr Individuen sind, sondern Vertreter einer Idee, für die sie allein geschaffen sind. Pandora, die Allbegabte, ist das Symbol der Schönheit und der menschlichen Ideale, Prometheus der Vertreter nützlicher, handwerksmäßiger Tätigkeit, Epimetheus der Idealist und der für die ewigen Güter begeisterte Mensch. Ihm wird Pandora geschenkt, weil in seinem Herzen, ihm selbst unbewußt, ihr Bild schlummert. Wenn auch Pandora mit ihrer und des Epimetheus Tochter Elpore, der Hoffnung, wieder in den Himmel gestiegen ist, so besitzt er sie doch kraft seiner Erinnerung und Sehnsucht für ewig. Denn wer die Schönheit erschaut hat, dem ist sie unverlierbar. Elpore verkündet dem Vater als Traumbild, ungreifbar und doch wirklich, nur geahnt und doch empfunden, die Wiederkehr Pandorens. Ihre auf Erden gebliebene Tochter Epimeleia, die Sorge, wird von Phileros, dem Sohne des Prometheus, der die Tatkraft des Vaters und den Schönheitssinn des Oheims geerbt hat, geliebt und wegen vermeintlicher Untreue verfolgt, verwundet und mit dem Tode bedroht. Vom Vater deshalb bestraft und verwiesen, stürzt sich Phileros in die Fluten, und Epimeleia will dem Geliebten im Flammentode folgen, doch beide werden von den Göttern gerettet. Mit der Verbindung beider Liebenden, d. h. der Vereinigung der in Prometheus und Epimetheus lebenden Gegensätze, schließt das Bruchstück. Wie schon der ursprüngliche Titel: Pandorens Wiederkehr beweist, sollte Pandora wirklich wieder auf Erden erscheinen, ihre Gaben, unter denen Wissenschaft und Kunst die schönsten sind, den Menschen verleihen und mit Epimetheus in den Himmel zurückkehren. An der Anschauung, der er in der Pandora Ausdruck gab, hat Goethe sein Leben lang festgehalten. Deshalb ist es verfehlt, sein Festspiel: Des Epimenides Erwachen, das am 30. März 1815 zur Feier des Friedensschlusses in Berlin aufgeführt wurde, als einen Wider-

ruf, als eine Bitte um Verzeihung wegen seines angeblich unpatriotischen Verhaltens aufzufassen. „Das Stück vielmehr sollte", wie Goethe selbst an Knebel geschrieben hat, „was sich die Deutschen bisher so oft in dürrer Prosa vorgesagt, symbolisch wiederholen, daß sie viele Jahre hindurch das Unerträgliche geduldet, sich sodann aber auf eine herrliche Weise von diesen Leiden befreit." Epimenides, der nach der Sage von den Göttern in einen vieljährigen Schlaf versenkt wurde, bedeutet die germanische Tapferkeit und das alte deutsche Ehrgefühl. Mit dem Einschlafen des Epimenides beginnt das Festspiel. Der Dämon der Unterdrückung betört die Liebe und den Glauben und legt sie in Ketten, wie der Sirenengesang der französischen Revolution von Freiheit und Gleichheit die Deutschen betört hatte, daß sie die wahre Absicht der Franzosen nicht erkannten. In der Knechtung und Verwüstung des Landes zeigt sich nun die wahre Gestalt des Dämons. Unterdes „hat die Tugend still ein Reich gegründet", von Osten her kommt die Hilfe, Epimenides erwacht, der Dämon wird vertrieben und der alte, eingestürzte Palast wird wieder aufgerichtet, d. h. Deutschland kehrt zu den alten Verhältnissen zurück. Liebe und Glaube verbinden wieder Fürsten und Untertanen:

So rissen wir uns rings herum
Von fremden Banden los!
Nun sind wir Deutsche wiederum
Nun sind wir wieder groß.

— — — — — — — — — — — —

Wer dann das Innere begehrt,
Der ist schon groß und reich;
Zusammenhaltet euren Wert,
Und euch ist niemand gleich.

Fast gleichzeitig mit der Pandora entstand der große Roman Die Wahlverwandtschaften, dem das sonderbare Geschick zuteil geworden ist, auf den Index unsittlicher Schriften gesetzt zu werden, und der auch heute noch in manchen Kreisen als unmoralisch gilt. Und doch war die Idee des Romans nach des Dichters eigenen Worten dieselbe, die in dem Ausspruch des Heilandes enthalten ist: „Wer ein Weib ansiehet, ihrer zu begehren, der hat schon die Ehe gebrochen mit ihr." Strenger konnte wohl der Dichter seine eigene Meinung nicht ausdrücken als dadurch, daß er Eduard und Ottilie wegen einer Gedankensünde in den Tod gehen läßt. Freilich weicht seine Meinung über die Ehe von der herkömmlichen etwas ab: Nicht der kirchliche Segen, sondern allein die Liebe der beiden

Gatten macht die Ehe zu einem sittlichen Bunde. Wer ohne den kirchlichen Segen oder ohne die Weihe des Gesetzes eine Ehe eingeht, handelt gegen die Sitte, wer sich ohne Liebe aus egoistischen Gründen vermählt, handelt unsittlich. Die Natur weiß nur von der Verbindung der Geschlechter zur Erzeugung der Nachkommenschaft. Die Kultur hat diesen Bund zu einem lebenslänglichen geschaffen, „bis der Tod die Gatten scheidet." Dadurch entstehen die tragischen Konflikte, wenn die Empfindungen, die zur Ehe führten, sich als irrtümlich erweisen, oder wenn an ihrer Stelle ein anderes leidenschaftliches Begehren auftritt. Starke Charaktere entsagen, anderen hilft ihre Oberflächlichkeit über ihr Unglück hinweg, leidenschaftliche oder tief empfindende Menschen gehen daran zugrunde. Gerade bei diesen erscheint oft die neu auftretende Leidenschaft wie ein unabwendbares Schicksal, gegen das sich ihr Verstand und ihr Rechtsgefühl vergeblich sträuben. Ein so tragisches Geschick ist das Ottiliens. Mit allen Mitteln seiner großen Kunst erreicht der Dichter den Anschein, als stände dieses mystische, mit magnetischer Kraft begabte Mädchen unter dem Banne einer Naturnotwendigkeit, als würden ihre Handlungen von einer höheren Macht geleitet. Und doch ist in Wahrheit ihr Charakter ihr Schicksal. Es fehlt ihr die sittliche Kraft, der Liebe zu Charlottens Gatten, Eduard zu entsagen. Der Gewalt der Natur blindlings folgend, glaubt sie eine Zeitlang, wenn auch nur still hoffend, das Gesetz der Menschen übertreten zu dürfen. Der Tod des Kindes Eduards und Charlottens, an dem sie sich schuldig fühlt, bringt sie zum Bewußtsein ihres Unrechts. Doch ihre Liebe kann sie nur mit dem Leben aufgeben. Deshalb geht sie freiwillig in den Tod. An dieser heldenhaften Tat, die jede Spur von Sünde tilgt, hebt sich der haltlose, unmännliche Geliebte zu dem Entschluß empor, Ottilien in den Tod zu folgen.

Fast zu derselben Zeit, in der dieser Roman entstand, faßte Goethe den Entschluß, eine Beschreibung seines Lebens zu geben. Schon der Titel: Dichtung und Wahrheit beweist, daß es nicht eine geschichtliche Darstellung, sondern ein Kunstwerk sein sollte. Nicht auf die Treue im einzelnen und kleinen, nicht auf die Wirklichkeit, sondern auf die höhere Wahrheit kam es Goethe an. Sich selbst als Symbol, als Vertreter der Menschen seiner Zeit, die wechselseitige Wirkung dieses Menschen und seines Jahrhunderts und seiner Werke als fast notwendige Produkte der Zeit und seiner Entwicklung wollte er darstellen. Der ursprüngliche Plan, das ganze Leben bis zum Jahre 1809 zum Gegenstand der Darstellung zu machen, wurde bald aufgegeben. Nur die drei ersten Teile, die bis zum Mai 1774 reichen, erschienen bis zum Jahre 1814; ein vierter Teil, der bis

zur Abreise nach Weimar führt, ist erst im Jahre 1831 vollendet und nach Goethes Tode veröffentlicht worden.

Mit den Dramen Pandora und Epimenides hatte Goethe Bahnen betreten, die dem größten Teile seines Volkes fremd, ja unverständlich waren. Auch der Westöstliche Divan, der im Jahre 1814 begonnen wurde, scheint fremder Kultur anzugehören. Und doch ist der Westöstliche Divan eine deutsche Dichtung. Eindringende orientalische Studien und besonders das Erscheinen der Übersetzung des Divan, d. h. Gedichtsammlung des persischen Dichters Hafis, brachten ihn auf den Gedanken, sich der Hülle der orientalischen Form in der dichterischen Darstellung eigener Erlebnisse zu bedienen. Das soll auch der Titel der Dichtung besagen. Alles was mit deutscher Sitte und Anschauung sich nicht verträgt, hat der Dichter entfernt. Der Liebende ist er selbst, und Suleika ist Marianne von Willemer in Frankfurt, eine schöne, edle und geistreiche Frau, selbst gottbegnadete Dichterin, deren Lieder Goethe in seinen Divan aufnahm, als wären es die seinigen. Es ist als wenn diese Liebe und der Aufenthalt in der Heimat den Dichter verjüngt hätten. Das Interesse für die Antike ist nicht mehr alleinherrschend. Daneben tritt die altdeutsche Kunst und Dichtung und die Volkspoesie; er wendet sich ab von der allegorisch-symbolischen Dichtung zur einfachen Liebeslyrik, von der kunstvollen oder auch gekünstelten Sprache zum natürlichen Ausdruck der Empfindung, vom antiken Metrum zum Reim.

Aber diese Verjüngung war nur von kurzer Dauer, nur eine Episode in Goethes Leben. Schon in der Italienischen Reise tritt die einseitige Verehrung der Antike wieder in ihr altes Recht. „Der Divan bleibt wie eine abgestreifte Schlangenhaut am Wege liegen." Der Stil, der zuerst in der Pandora und dem Epimenides auftrat, wird nun der bleibende Altersstil Goethes; die Neigung zum Typischen und Symbolischen und der Zug zur Knappheit und Kürze im Ausdruck führt oft zur Unklarheit und Schwerverständlichkeit; der Dichter wendet sich absichtlich ab vom einfachen, natürlichen Ausdruck und sucht das Ungewöhnliche und Unerwartete. An Stelle der lebendigen Schöpferkraft tritt das Lehrhafte hervor. Der Weise kommt mehr zu Worte als der Dichter. Das Alter macht seine Rechte geltend. Deshalb müssen wir nicht den Dichter sondern die Natur anklagen, wenn wir der Form und der Komposition der im Jahre 1829 erschienenen Wanderjahre nicht die Bewunderung zollen können, die Goethes Werke sonst erheischen. Anstatt ruhig zu bilden, redet der Dichter, drängt sich oft mit erläuternden oder entschuldigenden Bemerkungen und Zwischenreden auf. Es mutet uns sonderbar an, wenn der Autor sich mit der

typographischen Einrichtung entschuldigt oder von einer „wunderlichen Stelle" sagt, er habe sie nur mit Unwillen durchgehen lassen. Eine Reihe von Novellen, wie die Neue Melusine, Der Mann von fünfzig Jahren und Die pilgernde Törin, an und für sich Prachtstücke der Erzählungskunst, sind mit dem Ganzen innerlich nicht verbunden. Das Thema des Romans ist die Schöpfung eines Idealstaates und die Erziehung der Jugend zu Bürgern dieses Staates. Das Ziel aller Erziehung ist die Erweckung der Ehrfurcht und der Liebe zur Tätigkeit. In dem Idealstaate sind alle Arbeitenden sich gleich und alle Standesunterschiede aufgehoben. In der Schöpfung des Eigentumbegriffs sieht der Dichter zwar eine der größten Kulturerrungenschaften, aber das Eigentum soll insofern auch Gemeingut sein, als der Besitzer sich nur als Verwalter des Kapitals für die anderen betrachten darf. Das äußere Leben der Bürger wird nach strengen Gesetzen und nach dem Prinzip der Gleichheit geordnet, dem Innenleben und dem Denken ist völlige Freiheit gegeben, nur daß ein öffentlicher Kultus festgesetzt ist, dem sich niemand entziehen darf.

Goethes Wirken und Dichten bietet viel Bewundernswertes und Überraschendes, aber geradezu staunenswert und einzig dastehend ist, daß der Greis von fast achtzig Jahren ein so gewaltiges Werk wie den zweiten Teil des Faust geschrieben hat. Im Jahre 1825 wurde das Werk begonnen, kurz vor dem Tode Goethes war es vollendet. Sein Höhepunkt ist das Helenadrama, eine von Schönheit durchglühte Dichtung, die der Dichter aus einem grobsinnlichen Zuge der alten Sage schuf. Sie ist mit dem Herzblut Goethes geschrieben, denn was er darstellt, war sein inneres, heiligstes Erlebnis. Wenn auch sein Herz all das umfaßte, „was der ganzen Menschheit zugeteilt ist", wenn sein Geist die Bildung und Kultur seiner Zeit in sich vereinigte und sich bald der Kunst oder der Wissenschaft fördernd und schaffend zuwandte, eines ist das Bleibende, der ruhende Pol in diesem rastlosen, alles Menschliche umfassenden Streben: die Liebe zur Antike. Der Faust, der sich mit Helena verbindet und Euphorion erzeugt, ist Goethe selbst, dessen „griechischer Geist in die nordische Schöpfung geworfen ein Griechenland von innen heraus geboren hat". Aber Helena entschwindet und läßt nur ihr Gewand zurück, das den Besitzer „über alles Gemeine rasch am Äther hin" emporträgt.

Schönheit und Kunst sind nicht das höchste Ideal, sie geben die Kraft zu einem höheren Dasein, aber sie sind nicht dieses Dasein selbst. Was den Menschen glücklich macht, ist allein die Arbeit, die opferfreudige Tat für andere. Ein einfacher aber großer Gedanke, den Goethe als der Weisheit letzten Schluß seinem Volke

vermacht hat. Zu seinem Glücke bedarf der Mensch nicht irdischer Güter, nicht der Religion, nicht der Kunst, sondern nur des eigenen Willens und der eigenen Tatkraft. Des Menschen Glück ruht in ihm selbst. Wenige Monate, nachdem der Dichter sein Lebenswerk beendet hatte, hauchte er seinen Geist aus (am 22. März 1832).

Die romantische Dichtung.

Unter den Augen der beiden großen Dichter in der kleinen Universitätsstadt Jena entwickelte sich gegen das Ende des Jahrhunderts eine neue Geistesrichtung und eine neue Dichterschule, die ihren Ausgang von Goethe nahm, aber allmählich in scharfen Gegensatz zu ihm trat, dem er selbst den stärksten Ausdruck gab mit den Worten: „Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke." Er leugnet durchaus nicht die großen Verdienste der Romantiker um die Kunst und Wissenschaft: die Begründung der Germanistik und des Studiums der altdeutschen Kunst, die Belebung des religiösen Denkens und Empfindens, die Erschließung der dichterischen Erzeugnisse des Mittelalters und der Volkspoesie, die Schöpfung einer Weltliteratur durch vortreffliche Übersetzungen der großen Dichtungen aller Nationen. Wenn die Romantiker lehrten: Nicht das Wissen, sondern die Empfindung, das freie, lebendige Fühlen, die Phantasie ist der Quell aller wahren Poesie; die Dichtung ist nicht die Gabe einzelner Männer, sondern wie die Sprache Besitz des Volkes; Poesie, Kunst, Religion und Philosophie sind im Grunde dasselbe, nur verschiedene Ausstrahlungen desselben Geistes, und wenn sie deshalb ein tieferes Erfassen der Religion, ein liebevolleres Versenken in die geistigen Schätze der eigenen Vergangenheit und die wissenschaftliche Erforschung der Sprache und Literatur aller Kulturvölker forderten, so waren das Lehren, die schon Herder aufgestellt und die der junge Goethe zum Teil erfüllt hatte. Nein, was ihn allmählich von den Romantikern trennte, war der scharfe Gegensatz, in den sie später zur Antike traten, und ihre Auffassung der Poesie, die er sowohl für die Dichtung wie für das Leben als verderblich und verwerflich ansah und die er längst überwunden hatte. Freilich der Erkenntnis, von der an wir die Blüte unserer Literatur und das gemeinsame Wirken Goethes und Schillers datieren, daß die Kunst tendenzlos und sich selbst Zweck sei, stimmte niemand mit solcher Begeisterung bei wie die Romantiker. Auch darin trafen sie mit Goethe überein, daß Dichten und Leben nicht Gegensätze sein dürfen, nur mit dem einen großen Unterschied: Für Goethe war die Poesie Leben,

für die Romantiker war das Leben Poesie. Der größte Dichter aller Zeiten, der ganz in der Kunst lebte, hatte sich zu der Erkenntnis durchgerungen, daß die Kunst nur ein Schmuck, nicht der Zweck des Lebens sei. Wie Helena wieder entschwindet und nur ihr Gewand zurückläßt, das Faust über alles Gemeine hinwegtragen soll, so hat die Kunst die Kraft, durch die Schönheit uns im höchsten Sinne zu veredeln, aber sie ist nicht der Zweck, nicht der Inbegriff des Lebens. Seine beiden Helden Wilhelm Meister und Faust finden dieselbe Lösung der großen Frage: des Menschen Glück ist die Tat, die opferfreudige Arbeit für die Mitmenschen. Die Romantik aber setzte an Stelle der sittlichen Idee die ästhetische; nicht der Mensch ist Gegenstand der Kunst, sondern die Kunst selbst. Und das Leben ist Poesie, und alles, was der Mensch an geistigen Gütern besitzt, Religion, Philosophie, Wissenschaft, alles ist zugleich Poesie. Und als wäre die Welt nur für den Dichter da, die Kunst des Romantikers hat nur den Zweck, ihn zu begeistern, seine Gefühle und Empfindungen durch die künstlerische Darstellung zu erhöhen, die feinsten und verborgensten Schwingungen der Seele zu entdecken und für ewig festzuhalten. Stimmungen darzustellen ist daher die Hauptaufgabe des Dichters; nicht Charaktere, nicht Handlungen, nicht ethische Probleme. Eine Ethik und Moral existiert nur, insofern sie durch die Schönheit und das ästhetische Lebensideal gegeben wird. Und diese erträumte, phantastische Welt war ihnen die wirkliche. Das einzige Reale ist der schöpferische Geist, das Ich, und dieser schöpferische Geist ist für die Dichtung die Phantasie. Dieses Leben der Phantasie ist für die Romantiker das wahre, echte Leben und die Natur nur die sinnlich wahrnehmbare „zur Maschine gewordene Phantasie". Das ganze Weltall ist Phantasie. „Die Scheidewand zwischen Fabel und Wahrheit, zwischen Vergangenheit und Gegenwart ist gefallen, Glaube, Phantasie und Poesie schließen die innerste Welt auf." Das Leben ist ein Märchen und das Märchen ist wahres Leben und darum die Krone aller Poesie. Gesetze und Regeln kennt die Dichtung nicht. Der souveräne, frei schaffende Geist des Dichters gibt sich selbst seine Gesetze, ja er darf seinen Stoff und seine Darstellung und die Illusion, die er selbst erzeugt hat, selbstherrlich durch ironische Behandlung wieder aufheben. Durch nichts ist er gebunden, nur durch seinen Willen.

Es war natürlich, daß eine solche Kunstrichtung sich mit der Verehrung der Antike, von der die älteren Romantiker ausgegangen waren, nicht vertrug. Sie fanden ihr neues Ideal in der Welt des Rittertums und seiner phantastischen Wunderfreudigkeit, seiner verschwommenen Mystik und dem Überwiegen der Phantasie über den Verstand.

Bevor wir zu den romantischen Dichtern selbst übergehen, müssen wir noch eines Mannes gedenken, der sich zwar fern von ihnen hielt, aber doch in seiner Dichtungsart mit ihnen verbunden war, **Jean Paul** Richter (1763—1825). Auch er erkannte keines der Kunstgesetze an, als das seiner freiwaltenden Phantasie, auch er ging dem Natürlichen, Klaren, Einfachen aus dem Wege, suchte das Verschwommene, Phantastische und erträumte sich eine eigene Welt. Er besaß tiefe Empfindung, er war einer unserer ersten Humoristen, ein genialer Sprachschöpfer, er hat herrliche Schilderungen der Natur geschaffen, aber die köstlichen Blumen werden von dichtem Unkraut überwuchert. Dieses Unkraut ist die absichtlich gewollte Kunstlosigkeit. Die böse Manier, die manchmal zur Manie ausartet, mitten in der Erzählung, ja mitten im Satz zu anderen Dingen, die ihm gerade einfallen, abzuspringen, nicht selten, um mit einer aus hundert Büchern hergeholten Gelehrsamkeit zu prunken, der oft krause und bizarre Stil, die Unfähigkeit, Charaktere greifbar darzustellen oder den Faden der Erzählung klar abzuspinnen, das alles läßt das absprechende Urteil Goethes, dem Jean Paul ungenießbar war, als gerecht erscheinen. Aus seinen Werken heben wir hervor: Die unsichtbare Loge, Hesperus, Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz, Leben des Quintus Fixlein, Siebenkäs, Titan, Die Flegeljahre.

Die Bedeutung der beiden aus Hannover gebürtigen Brüder **August Wilhelm** und **Friedrich Schlegel,** der Begründer der romantischen Schule, liegt auf Gebieten, die nicht unmittelbar in den Rahmen unserer Darstellung gehören. Sie waren weniger Dichter als Kritiker, die Väter der modernen Kritik, Philologen, Nachempfinder, Interpreten, die sich in den Geist der Dichtung wunderbar einlebten und dort kostbares Gold schürften, wo andere nichts oder nur wertloses Metall gefunden hatten. Ihnen verdanken wir die erste Erkenntnis des Wertes der Dichtung Goethes, den sie als den Statthalter der Poesie auf Erden priesen, ihnen ein besseres, auf sorgfältigen Studien sich gründendes Verständnis der Antike, ihnen den Ausblick in die Poesie des Orients. Friedrich war ein genialer Mensch, voll Ideen, immer gedankenreich, anregend, sprühenden Geistes, aber halt- und energielos, ohne die Kraft, etwas Großes zu schaffen, der Mann der Fragmente, Wilhelm eine sekundäre Natur von großer Arbeitskraft. Er lebte von den Ideen seines Bruders und gab ihnen den volkstümlichen Ausdruck oder führte sie aus. Ein wunderbares Formtalent, das sich in allen Gattungen der Poesie versuchte. Durch seine unvergleichlichen Übersetzungen Shakespeares hat er den Briten fast zu einem

deutschen Dichter gemacht, durch eine Verdeutschung Calderons Goethes und Schillers Bewunderung sich errungen und italienischer, portugiesischer und orientalischer Dichtung in Deutschland Heimatsrecht erworben. Aber seine metrisch vollendeten Dichtungen sind fast alle verschollen, weil er kein Dichter war. Seines Bruders Friedrich Schlegels Roman Lucinde ist künstlerisch wertlos, aber für die Auffassung der Romantiker von der Ehe und für ihre Opposition gegen die bestehende Moral von Bedeutung. Schlegel geißelt darin die Unsittlichkeit der Mehrzahl der bestehenden Ehen und tritt mit schrankenloser Kühnheit, die ihm den Vorwurf der Frivolität eingetragen hat, für die Emanzipation des Weibes und die freie Liebe ein.

Als einen Vorläufer der Romantiker kann man den 1770 in Lauffen in Württemberg geborenen Dichter **Friedrich Hölderlin** bezeichnen. Was Schönes und Großes in der Romantik lebte, verkörpert sich in ihm, diesem reinen und edlen Menschen, diesem schönheittrunkenen Dichter, der ganz in der Welt der Griechen lebte. Es ist als wenn sein Geist und sein zartbesaitetes Gemüt die überströmende Fülle seiner Empfindungen, das Leid um das verlorene Glück der Menschheit und die qualvolle Sorge um die eigene Existenz nicht ertragen hätten; schon früh verfiel er in unheilbaren Wahnsinn. — In der Form der Gedichte bedient er sich der antiken Metren, weil sie, wie Hölderlins Dichtung selbst, aus dem Geiste der Musik entstanden sind. Deshalb gelang es ihm auch, was Klopstock nicht gelungen war, ihnen wahres Leben einzuhauchen. Dazu befähigte ihn eine souveräne Beherrschung der Sprache, eine Diktion voll Würde und Größe und zugleich Anmut und Schönheit. Und nicht nur die Form, auch der Geist der Antike wird in Hölderlins Gedichten lebendig:

Hyperions Schicksalslied.

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksalslos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt

In bescheidener Knospe
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab.

Das Glück und zugleich der Schmerz seines Lebens war seine Liebe zu Frau Gontard in Frankfurt a. M., Diotima, der edlen Geliebten des Helden seines Romans in Briefform, Hyperion, einer Dichtung voll leuchtender und herrlicher Gedanken, wenn auch nicht immer klar in der Handlung. Der Jüngling, der die goldene Zeit der Menschheit wieder heraufführen will, aber bei der Entartung der Menschen an seinem Ideal verzweifelt, ist der Dichter selbst. Ganz aus dem Herzen Hölderlins geflossen ist auch das dramatische Fragment Der Tod des Empedokles. Der Philosoph Empedokles von Akragas sucht freiwillig den Tod und stürzt sich in den Schlund des Ätna. In der verschiedenen Fassung des Fragments hat der Dichter verschiedene Beweggründe für den Selbstmord angegeben. Ihn selbst, den schwermütigen, mehr im Jenseits als auf der wirklichen Erde lebenden Menschen, zog wohl bei diesem Stoffe die Sehnsucht des Empedokles an, sich mit der Natur durch den Tod zu vereinigen und durch den Sieg über das Irdische die höchste Vollendung zu erreichen.

Eben diese Todessehnsucht fand den herrlichsten und erhabensten Ausdruck in den Hymnen an die Nacht des Freiherrn **Friedrich Leopold von Hardenberg,** der sich **Novalis** (1772—1801) nannte. In einer tief empfundenen, wundervollen Sprache, einer von rhythmischer Form unterbrochenen Prosa, wird das geheimnisvolle Wunderreich der Nacht und erschütternd und ergreifend die Angst der Menschheit vor dem Tode geschildert. Vor ihm verblaßt selbst die Herrlichkeit der Antike, bis Christus, der Heiland, die Schrecken des Todes überwand:

Im Tode ward das ewige Leben kund,
Du bist der Tod und machst uns erst gesund.

Die Dichtung ist in der Verzweiflung über den Tod der geliebten Braut geschrieben. In dem festen Glauben an die Wiedervereinigung fand der Dichter den Trost. Schon wenige Jahre darauf (1800) folgte er ihr in die Ewigkeit nach. Der Glaube und die Religion war der Mittelpunkt alles Denkens und Empfindens des Dichters. Seine geistlichen Lieder, wie Wenn alle untreu werden und Wenn ich ihn nur habe, legen ein schönes Zeugnis davon ab. Ja seine Religiosität grenzt an mystischen Glauben eines Zusammenhangs zwischen der irdischen und der Geisterwelt. Das Geheimnisvolle und das Wunder war für ihn der eigentliche Stoff der Poesie. Alles Poetische soll märchenhaft sein, alles muß wunderbar und geheimnisvoll zusammenhängen. Darum waren nicht die Griechen sein Ideal, sondern das Mittelalter und die katholische Kirche. Darum wählte er sich einen sagenhaften Sänger aus dem Mittelalter zum Helden seines Romans: Heinrich von Ofterdingen. Sein Vorbild ist Goethes Wilhelm Meister; aber mit ihrer Verherrlichung dieses Romans meinten die Romantiker immer nur die ersten sechs Bücher. Der zweite Teil erschien ihnen „durchaus prosaisch und modern". „Das Romantische", schreibt Novalis an Tieck, „geht in Goethes Roman zugrunde." So soll denn sein Ofterdingen ein Gegenstück zu Wilhelm Meister werden. „Hier soll die Poesie durch die Poesie nicht vernichtet, sondern dargestellt, verherrlicht, verklärt werden." Und der Dichter hat sein Wort gehalten. Ist Poesie zauberhafte Schönheit der Sprache, eine blühende Fülle und Tiefe der Gedanken, dann ist Ofterdingen die poetischste aller Dichtungen, aber von dem realen Leben muß man in dieser Märchendichtung, die sich ganz ins Wunderbare und Übersinnliche verliert, völlig absehen. Die Erziehung zum Dichterberuf, oder die Fahrt nach der blauen Blume, die von nun an das Symbol des höchsten Glücks in der Romantik wurde, so könnte man kurz den Inhalt bezeichnen.

Es war ein großes Unglück für die Romantiker und für die deutsche Dichtung, daß Novalis so früh starb, er wäre der erste und größte der Romantiker geworden. Nun trat an seine Stelle **Ludwig Tieck**, der zwar außer großer Erfindungsgabe und einer staunenswerten Phantasie auch einen scharfen kritischen Verstand besaß. Aber gerade dieses, der phantastischen Dichtung verderbliche kritische Vermögen und eine allzu große Beweglichkeit des Geistes veranlaßte wiederholt Wandlungen in den künstlerischen Anschauungen, so daß man fast von einem Mangel an künstlerischem Ernst bei ihm sprechen darf.

Wenn Hardenbergs tiefe Religiosität und sein reiches Gemüt selbst anders Denkende und Fühlende in seinen Bann zwingt, hat man bei Tieck häufig die Empfindung, als sollte die Unechtheit oder der Mangel an Gefühl durch eine glänzende Sprache verdeckt werden. Er besaß eine erstaunliche Vielseitigkeit und ein fast einzig dastehendes Anpassungsvermögen. Er konnte, je nachdem er wirken wollte, witzig oder ernst, phantastisch oder nüchtern, mit prachtvoller Rhetorik oder in einfachem Stil schreiben. Alle Saiten der dichterischen Leier standen ihm zu Gebote. Die Leichtigkeit des Schaffens machte ihn bei seinem langen Leben (1773—1853) zu einem der fruchtbarsten Dichter Deutschlands. Nachdem er in der Jugend unwürdiger Vielschreiberei im Dienste der Aufklärung sich hingegeben hatte, wurde er durch **Wilhelm Heinrich Wackenroder,** dessen Werk Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders die romantische Richtung in der bildenden Kunst begründete, zu einer höheren Auffassung der Dichtung geführt. Von diesem edlen und frommen Jünglinge ging auf Tieck eine hohe Begeisterung für das Mittelalter und seine Kunst über und die Überzeugung, daß ein frommes, kindliches Gemüt, der im Innersten gefühlte christliche Glaube und die heilige Andacht den Dichter ausmache. Das Studium der Mystik und der Naturphilosophie Jakob Böhmes vollendete die Wandlung. Nun vertieft er sich mit steigender Begeisterung in die Märchenwelt der altdeutschen Volksbücher, aus einem Verächter wird ein glühender Verehrer der Volkspoesie. Er entdeckt in sich selbst den Sinn für das Märchenhafte, Wunderbare, Phantastische, und indem er die Geschichte von den Haimonskindern und von der schönen Magelone wiedererzählt, wird ihm klar, daß das Wunderbare und Märchenhafte die wahre Poesie ist, und der Zweck aller Poesie die Erzeugung geheimnisvoller, musikalischer Stimmung. Nun war er ganz auf dem Wege der Romantiker. Was Friedrich Schlegel theoretisch verkündet hat, das führte er ins Leben, und die Erzählung Der blonde Eckbert erfüllt zuerst (1796) und im höchsten Sinne die Forderungen der Romantik. Der Inhalt ist unbedeutend und unwahrscheinlich, märchenhaft und verworren, aber die Stimmung der Waldeinsamkeit, um die es dem Dichter zu tun ist, wird durch die Mischung des Grausigen und Erschütternden mit dem Lieblichen und Zarten, durch eine fast bezaubernde Sprache und ihren musikalischen Gehalt in wunderbarer Weise erzeugt. Nun geht Tieck mit der scharfen Waffe seines Witzes gegen die Aufklärer vor, die die wahre Poesie aus der Welt vertreiben wollen, mit seiner geradezu tollen Posse Der gestiefelte Kater, in der jede Form aufgehoben ist, Dichter, Schauspieler und Publikum durcheinander-

sprechen und den Personen des Stückes ein zweites Stück vorgetragen wird; ebenso in der Fortsetzung Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack.

Ein Denkmal seines Freundes Wackenroder wollte Tieck errichten in dem Roman Franz Sternbalds Wanderungen, eine altdeutsche Geschichte, zugleich eine Verherrlichung Nürnbergs zur Zeit Dürers und der altdeutschen Kunst. In der Idee und auch in manchen Gestalten ist der Roman eine Nachahmung von Wilhelm Meister, nur daß hier die künstlerischen Bestrebungen des Helden ironisch behandelt werden, wogegen in Tiecks Roman die Kunst das Leben ist. Ein junger Maler, Schüler Dürers, begibt sich aus Nürnberg nach Rom, um dort die Weihe der Kunst zu erhalten. Die Antike ist für ihn nicht vorhanden, die christliche Religion der Inhalt seiner Kunst; dem Dichter ist es nicht um die Handlung des Romans zu tun, sondern um die religiöse Stimmung, um Empfindung, Gefühl, Betrachtung, Naturschilderung und alles, was die Romantiker das eigentlich Poetische nannten.

Aus der durch Wackenroder entfachten Begeisterung ist auch Tiecks Tragödie: Leben und Tod der heiligen Genoveva erwachsen. Verehrung des Mittelalters und eine fast mystische Frömmigkeit, die mit allen Mitteln in den Vordergrund gezogen wird, an die man aber doch nicht recht glauben kann, ist der Inhalt. Was ein großer Dramatiker aus diesem Stoff zu gestalten vermag, das hat Hebbel gezeigt; den Romantiker kümmert nur die musikalische Stimmung. In weit ausgesponnenem Dialog ergießt sich über uns ein Wirrwarr von Empfindungen, Gefühlen und Ahnungen, eine in Poesie und Musik gekleidete mystisch-religiöse Sehnsucht nach dem Überirdischen und Übersinnlichen.

Für das beste Werk Tiecks und gewissermaßen die Quintessenz der Romantik wird vielfach das Lustspiel Kaiser Oktavianus angesehen, das in zwei Teile, mit je fünf Akten und einem Prolog: Der Aufzug der Romanze, zerfällt. Es ist wieder auf eine Verherrlichung des Christentums und seiner Wunder abgesehen, und sogar der Sultan von Babylon muß sich zu ihm bekehren. Oktavian verstößt seine fälschlich für untreu gehaltene Gattin nebst ihren beiden Kindern und findet sie nach unglaublich wunderbaren Abenteuern wieder. Aus dem sogenannten Lustspiel mit seiner verwirrend großen Zahl von Personen gähnt die Langeweile.

In den späteren Jahren wandte sich Tieck von der Romantik ab zu der realistischen Richtung, die das wirkliche, nicht das erträumte Leben darstellt, und zu jener Dichtungsgattung, die Goethe in seiner Novelle begründet hatte. Manche dieser Erzählungen wie Der Gelehrte und Des Lebens Überfluß

sind kleine Kabinettstücke, hübsch erzählt und voll Humor, aber die Kraft, in einer Novelle unser Denken und Empfinden völlig zu fesseln und uns zu erschüttern, hat Tieck nie besessen.

Neben den ästhetischen Zwecken wollten die Begründer der jüngeren, sogenannten Heidelberger Romantik: **Clemens Brentano** und **Achim von Arnim** durch eine tiefere Auffassung der Religion und die Erweckung der Liebe zum Vaterland mitten in der Zeit der Fremdherrschaft zu einer Erneuerung und Wiederbelebung des deutschen Geistes beitragen. Dazu sollte die Erschließung der dichterischen Schätze der deutschen Vergangenheit dienen. Die wackeren Patrioten waren davon überzeugt, daß die gemeinsame Sprache, das einzige Band, das die Deutschen damals einigte, auch zur politischen Einheit führen müsse. Den Spuren Herders folgend veröffentlichten sie im Jahre 1806 und den folgenden ihre Sammlung deutscher Volkslieder unter dem Titel: Des Knaben Wunderhorn, die sie Goethe widmeten. Schon die Erkenntnis, daß ein so köstlicher Schatz wahrer Poesie in unserem Volk vorhanden war, mußte die Achtung und Liebe zum deutschen Vaterlande erhöhen. Von glühendem Eifer beseelt gründete Arnim Die Zeitung für Einsiedler, die die Wiederbelebung deutscher Art und Kunst fördern sollte. Auf Brentanos Anregung hin schrieb **Görres** 1807 sein schönes Buch: Die teutschen Volksbücher und gab den Lohengrin heraus. Was sie begonnen haben, führten **Jakob** und **Wilhelm Grimm**, die Väter der Germanistik, herrlich weiter. **Clemens Brentano** (1778—1842) ist wohl der begabteste unter diesen Romantikern und zugleich der Dichter, der die Romantik gleichsam verkörperte. „Er besaß nicht die Phantasie, sondern die Phantasie besaß ihn." Man staunt über seine geniale Erfindungskraft und über die Vielseitigkeit seiner Begabung. Der schlichte und rührende Ton des Volksliedes und des Märchens, ernste Tragik, religiöse Mystik, aber ebenso ein glänzender Humor und ein beißender Witz, alle Saiten stehen ihm zur Verfügung, aber er war ein haltloser Mensch, der sich nicht zu zähmen wußte. Er wurde unglücklich, weil er sich das Leben zur Poesie gestalten wollte. Die Verzweiflung über ein verfehltes Leben führte ihn einem mystischen Katholizismus in die Arme. In den Aufzeichnungen der Visionen einer stigmatisierten Nonne fand er zuletzt seine Lebensaufgabe. Als ein wahrer Dichter erweist er sich in seinen lyrischen Gedichten und Balladen. Sie treffen in wunderbarer Weise den innigen, einfachen und rührenden Ton des Volksliedes: Ein Fischer saß im Kahn, Die Loreley, Die lustigen Musikanten, Wenn ich ein Bettler wär' sind unvergänglich. Er sammelte nicht nur

Volksmärchen, er schuf auch selbst allerliebste neue Märchen, ganz in dem Tone der alten. Der vielgepriesene Vater Rhein bildet den Mittelpunkt einer ganzen Reihe von Märchen, unter denen dem vom Murmeltier der erste Preis gebührt. Eine liebe, entzückende Mädchengestalt ist das Murmeltierchen, das eigentlich eine Prinzessin war. Gockel, Hinkel und Gackeleia wird wegen seines schönen Humors heute wohl noch viel gelesen. Den Ton reiner Frömmigkeit und Demut hat Brentano in dem poesiedurchtränkten Fragment: Chronika eines fahrenden Schülers wunderbar getroffen. Die Erzählung Vom braven Kasperl und schönen Annerl mit der stimmungsvollen Einleitung und den rührenden, ergreifenden Gestalten, die durch übertriebenes Ehrgefühl in den Tod getrieben werden, zeigt die tragische Kraft des Dichters, das Lustspiel Ponce de Leon seinen Humor und Witz in vollem Glanze. Vier Liebespaare laufen nach vielen Irrungen und Wirrungen, scherzhaften Verwandlungen, Intrigen und Verkleidungen endlich in den Hafen der Ehe ein. Aber der Humor liegt nicht sowohl in der Handlung, als in der Sprache. Es gibt kein anderes Lustspiel, das so auf den Wortwitz aufgebaut ist, wie dieses. Die Witze überschlagen sich förmlich, und trotz des geistsprühenden Humors ermüdet doch zuletzt dieses Ballspielen der Personen mit ihren und den Worten anderer. Ein groß angelegtes, katholisch-romantisches Epos: Romanzen vom Rosenkranz, in denen, wie er selbst sagt, „sich eine unendliche Erbschuld, die durch mehrere Geschlechter geht und noch bei Jesu Leben anknüpft, durch die Erfindung des katholischen Rosenkranzes löst", ist trotz der erhaltenen neunzehn Romanzen, die Stellen von unvergänglicher Poesie aufweisen, Fragment geblieben. Alles was Brentano fehlte, besaß sein Freund **Achim von Arnim** (1781—1831) in vollem Maße: Ernst, Klarheit des Denkens und Festigkeit des Willens. Sehr hübsch hat ihn Holtei charakterisiert in einem Gedicht, das mit den Worten beginnt:

Ein Mann im ganzen Sinn; mit heitrer Strenge,
Mit ernstem Scherz, mit Witz, Geselligkeit;
Mit einem Kranz voll blühender Gesänge,
Mit Kunstsinn, Wissenschaft und Heiterkeit . . .

Und was in der trüben Zeit von den Romantikern Großes geplant und geschaffen wurde für die Wiederbelebung des deutschen Geistes, es ging mehr von Arnim als von Brentano aus. Aber dieser war der größere Dichter. Nicht als wenn es Arnim an Reichtum der Phantasie oder Schaffenskraft gefehlt hätte, aber er war keine künstlerische Natur. Goethes Mahnung: „In der

Beschränkung zeigt sich erst der Meister", ist für ihn vergeblich erklungen. Wie schön auch viele Einzelheiten in seinen Dichtungen sind, und wenn auch über ihnen ein edler, kerniger, gesunder und ritterlicher Geist schwebt, durch die Überfülle des Stoffes und der Gestalten werden sie nicht selten verworren und unklar. Selbst sein bester Roman Die Kronenwächter, ein groß angelegtes Bild des 16. Jahrhunderts, dessen Anfang zu dem Schönsten gehört, was er geschrieben hat, hält sich nicht frei davon; in manchem anderen Roman, wie z. B. Gräfin Dolores, hat er eine ganze Reihe älterer Dichtungen eingeschaltet; seine dramatischen Werke sind mit Recht der Vergessenheit anheimgefallen. Aber sobald er sich Zügel anlegen muß, wie in dem Rahmen der Novelle, da hat er Vortreffliches geleistet. Der tolle Invalide auf Ratonneau und manche andere ist auch für uns, die wir auf dem Gebiete der Novelle durch ausgezeichnete Gaben neuerer Dichter verwöhnt sind, lesbar und erfreulich. Seit Arnims Verheiratung umschlang die beiden Freunde auch ein verwandtschaftliches Band. Die Gattin Arnims, Brentanos Schwester **Bettina** (1785—1859), ist eine der merkwürdigsten Gestalten unserer Literatur. Hinter einem verschrobenen, exzentrischen, krankhaft phantastischen Wesen barg sich ein gefühlvolles Herz, echte Begeisterung für alles Große und Schöne und ein opferfreudiges, für alle Armen und Verfolgten stets zur Hilfe bereites Gemüt. Sie hat nicht nur das Verdienst, uns die erste Kunde von Goethes Mutter, deren Sonnenschein sie in den letzten Lebensjahren war, und eine köstliche Charakteristik dieser herrlichen Frau gegeben zu haben, sie hat auch selbst sich durch ihr Buch Goethes Briefwechsel mit einem Kinde hohen schriftstellerischen Ruhm erworben. Nur wenig Bücher gleicher Gattung werden, rein dichterisch gefaßt, sich diesem an die Seite stellen dürfen. Hier vereint sich eine berauschende Phantasie, eine entzückende Sprache mit dem Zauber einer dichterisch gesteigerten, leidenschaftlichen Liebe. Mögen auch Zeit und Ereignisse durcheinander geworfen, Reden und Briefe verkürzt oder verlängert oder phantastisch aufgeputzt sein, der Geist des Buches ist wahr. Bettina war Künstlerin, nicht Schriftstellerin. Ihre anderen Schriften sind vergessen, dieses Buch wird immer leben und immer jung sein, weil es einen edlen Enthusiasmus für unsern größten Dichter atmet.

Ein anmutiges Erzeugnis der Romantik verdanken wir dem Freiherrn **Friedrich de la Motte-Fouqué** (1777—1843), das liebliche Märchen von Undine, einer jener zarten Nymphen, die nach der Sage durch die treue Liebe eines Mannes eine unsterbliche Seele erhalten. Undine nimmt dem treulosen Gatten durch einen Kuß das Leben und wandelt sich zu einer Quelle an seinem Grabe.

Durch Lortzings prächtige Komposition wurde das Märchen, etwas verändert, von neuem lebendig. Fouqués romantische Ritterromane jedoch, unter denen Der Zauberring zuerst großen Beifall und viele Nachahmer gefunden hatte, verfielen noch zu Lebzeiten des Dichters in Vergessenheit. Ein Verdienst erwarb er sich durch die erste dramatische Bearbeitung der Nibelungensage in der nordischen Gestalt in der Trilogie Der Held des Nordens: Sigurd der Schlangentöter, Sigurds Rache, Aslauga. Wenn von Arnim, Brentano und Fouqué wenig mehr im Volke lebt, die Lieder des Freiherrn **Joseph von Eichendorff** (1788—1857) werden noch heute ebenso gesungen wie vor hundert Jahren; so gut hat er den Volkston getroffen. Wir brauchen nur von einigen wie Vom Grund bis zu den Gipfeln oder Wem Gott will rechte Gunst erweisen, Wohin ich geh' und schaue, O Täler weit, o Höhen, Überm Garten durch die Lüfte den ersten Vers anzuschlagen, um in jedem Leser das Lied und die Melodie erklingen und mit ihnen den deutschen Wald und das Rauschen der Eichen, die alten Burgen und einsamen Kapellen, den geheimnisvollen Zauber der Mondnacht, den deutschen Frühling in seiner Herrlichkeit erstehen zu lassen. Stimmung hervorzuzaubern hat kaum ein Dichter so verstanden wie Eichendorff. Seine Gestalten sind traumhaft versonnene Kinder einer anderen Welt, aber dafür kindlich rein, keusch und innig, zusammenlebend mit der Natur und harmlos glücklich. Der innerste und tiefste Grund seiner Dichtung ist die Religion.

Eichendorff hat nicht viel Töne auf seiner Leier, Kraft und große Ideen wird man umsonst bei ihm suchen, aber er versteht es, durch die Liebenswürdigkeit seines Charakters und die Anmut seiner Sprache, sich für immer in unser Herz einzuschmeicheln. Daß Eichendorff ein lyrischer Dichter und nur ein lyrischer Dichter war, zeigen auch seine epischen Dichtungen; sie sind ganz erfüllt von Gedichten, denn seine Helden pflegen, wie der Dichter selbst, ihren Empfindungen in Versen Ausdruck zu geben, aber es fehlt ihnen die Gestaltungskraft und eine tiefere Charakteristik. Ernste Probleme darzustellen und zu lösen, ging vollends über die Kraft des Dichters. — Mit freudigem Beifall lesen wir noch heute seine Novelle Das Marmorbild, die Sage von dem lebendig gewordenen Bild der Venus, in der sich die schöne Schilderung des Todes findet:

Und mitten im Feste
Erblick' ich, wie mild
Den stillsten der Gäste.
Woher einsam Bild?
— — — — — — — —

Eine Fackel wohl trägt er,
Die wunderbar prangt,
„Wo ist einer," frägt er,
„Dem heimwärts verlangt?"

Und manchmal da drehet
Die Fackel er um.
Tiefatmend vergehet
Die Welt und wird stumm.

Mit Entzücken lassen wir die Poesie der Erzählung Aus dem Leben eines Taugenichts auf uns wirken. Aber hier in dieser Verherrlichung des holden Müßiggangs klafft mehr als je bei den Romantikern eine unüberbrückbare Tiefe zwischen Leben und Dichtung. Die Poesie sollte zum Leben werden, aber dieses Leben existiert nur in der Phantasie.

Dasselbe Glück, auch heute noch im Volke zu leben, ist den Gedichten **Adalbert von Chamissos** (1781—1838) zuteil geworden. Früh aus seinem Vaterlande Frankreich mit den Eltern durch die Revolution verbannt, ist er ein deutscher Dichter geworden, der offen bekannte: „Ein Deutscher, aber ein freier Deutscher bin ich in meinem Herzen und bleib' ich für immerdar." Paul Heyse hat ihn schön mit den Worten besungen: „Franzos an Blut und ritterlichem Feuer; ein Deutscher an Gemüt und zartem Sinn." Die deutsche Sprache hat er wie eine fremde erst erlernen müssen, und doch konnte er von sich sagen: „Das Volk singt meine Lieder, man singt sie in den Salons, die Komponisten reißen sich danach, die Jungen deklamieren sie in der Schule" . . . Und noch heute gehören seine Gedichte: Die Sonne bringt es an den Tag, Die Löwenbraut, Der rechte Barbier, Die alte Waschfrau, Das Riesenspielzeug, Hans im Glück zu den ersten, die wir als Kinder lesen und lernen. Der von R. Schumann in Musik gesetzte Zyklus Frauenliebe und -leben, der in zarter, inniger Sprache die eheliche Liebe und das häusliche Glück feiert, ist jedem Deutschen teuer. Ganz im Gegensatz zu Eichendorff ist Chamisso ein vielseitiger Dichter; weniger selbst schöpferisch als „ein großer Nehmer", der bei seiner Belesenheit überall Stoff für seine Dichtungen herbeizieht. Scherz und Ernst, Humor und Wehmut beherrscht er in gleicher Weise, aber das Melancholische und Ernste überwiegt. Nicht selten steigert er sich zum erschütternd Tragischen, wie in dem schönen Gedicht Salas y Gomez, oder gar zum Grausigen und Gräßlichen, wie in den Gedichten Vergeltung und Das Kruzifix. Auch von Chamissos Erzählungen hat eine, Peter Schlemihls

wundersame Geschichte, das Glück gehabt, in ganz Deutschland, ja in ganz Europa Beifall zu finden. Das Motiv von dem Mann, der seinen Schatten an den Bösen verkauft, hat der Dichter selbst erfunden, er verband damit die alten Märchen von den Siebenmeilenstiefeln, der Alraunwurzel und dem unsichtbaren Vogelnest. Nicht der gut getroffene Märchenton war das Neue, wohl aber die Verbindung der Märchen mit einer ganz realistischen, in die Zeit des Dichters gerückten Darstellung, die selbst über das Wunderbare den Schein der Wirklichkeit ausbreitet.

Ihren Höhepunkt erreichte die phantastische Prosa in **Ernst Theodor Amadeus Hoffmann** (1776—1822). Was er uns erzählt und die Form, in der er es erzählt, grenzt nicht selten an Wahnsinn, und doch übt dieser geistreiche Dichter einen Zauber aus, dem man sich nur schwer entziehen kann. Er war einer der wunderbarsten Menschen, die je gelebt haben: Dichter, Tonkünstler, Maler, Kapellmeister, Regisseur und dabei Kammergerichtsrat in Berlin und in allen diesen Fähigkeiten hochgeschätzt, von erstaunlicher Arbeitskraft und zugleich dem Weingenuß und tollen nächtlichen Gelagen ergeben. Dies aufreibende Leben war die Ursache qualvoller Leiden und eines frühen Todes. Unruhe und Zerrissenheit seines Geistes, Mangel an Selbstbeherrschung charakterisieren sein Leben und sein Dichten. Er spricht selbst einmal von seinem überreizten Gemüt, seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Phantasie und „von dem verdammten Hang, alles so hell und farbig auszumalen, wie es vor seinen Geistesaugen steht". Alles Grauenhafte, Entsetzliche zog ihn mit wunderbarer Gewalt an, und der Dichter hatte nicht die Kraft, seiner Phantasie Halt zu gebieten. Ergreifende Tragik wechselt ganz plötzlich mit heiterster Laune, Zartes und Sinniges mit Hohn und Spott, tiefe Empfindungen wahrer Herzensreinheit mit der Darstellung abscheulicher und krankhafter Verderbnis. Aber den Ruhm, einer der ersten Erzähler der Weltliteratur zu sein, hat er sich unstreitig erworben. Vom Auslande, besonders von den Franzosen, ist kaum ein deutscher Dichter so gefeiert worden wie er. Rein und ungetrübt genießt man dieses große Talent nur in einigen Novellen, wie in der prächtigen Erzählung Meister Martin der Küfner und seine Gesellen, aus der Sammlung Die Serapionsbrüder, in der ein Ritter, ein Patrizier und ein Bürger um der schönen Tochter des Meisters willen das Küferhandwerk erlernen; oder in der Erzählung Meister Johannes Wacht mit dem originellen aber ganz lebenswahren Charakterbild des Helden, oder auch trotz einiger Spukgeschichten in der geistreichen, von echtem Humor durchwehten Novelle Signor Formica. Prächtig wird der Kinderton getroffen in

dem Märchen Nußknacker und Mäusekönig. Von entzückender Poesie ist das Märchen aus der neueren Zeit Der goldene Topf, nur daß Märchen und neuere Zeit sich auf die Dauer nicht gut vertragen. Das Fräulein von Scuderi ist der Kunst der Erzählung nach vielleicht die beste Arbeit des Dichters, aber der allzu grausige Stoff trübt den Genuß der Dichtung. Mit köstlicher Laune ist das umfangreiche Werk Lebensansichten des Katers Murr geschrieben. Die etwas barocke Idee, durch die Gestalt eines schreibenden und dichtenden, gelehrten Katers die menschlichen Schwächen satirisch zu beleuchten, wird mit schelmischem Humor und einem bewundernswürdigen Blick für die komische Seite der Menschen durchgeführt. Aber die unablässigen Unterbrechungen durch die Einfügung der Biographie des Kapellmeisters Kreisler, mit dessen Namen der Dichter eine ganze Reihe von Erzählungen verbunden hat, hebt jede künstlerische Form auf. Wahre Triumphe feiert seine grausige Phantasie in den Elixieren des Teufels und den Nachtstücken. Aus den letzteren stammt die Erzählung Der Sandmann, die zusammen mit Rat Crespel und der Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde Offenbach den Stoff zu der Oper Hoffmanns Erzählungen gegeben hat.

Nur einen großen Dramatiker hat die Romantik hervorgebracht: **Heinrich von Kleist** (1777—1811), und dieser gehört ihr auch nur in seinen Schwächen, oder besser gesagt in der krankhaften Seite seines Wesens an; in der „Verwirrung der Gefühle", um mit Goethe zu reden, und in der Vorliebe für das Gräßliche und Entsetzliche, Häßliche und Perverse. Aber in dem, was ihn groß macht, der ernsten und strengen Auffassung des Lebens und des Dichterberufes, der eindringenden Charakteristik, dem festgeschlossenen Aufbau der Handlung, hat er nichts gemein mit den Romantikern. Es ist müßig, ihn einer Schule unterordnen zu wollen. Wie Goethe und Schiller und wie jeder wahrhaft große Dichter ist auch Kleist eine Welt für sich. Sein Leben von früher Jugend bis zu dem Augenblick, da dem Vierunddreißigjährigen die Verzweiflung die Pistole in die Hand drückte, ist eine erschütternde Tragödie. Gewiß war auch bei ihm der Charakter sein Schicksal. Bei mancher unbegreiflichen Handlung erscheint er wie von einem bösen Dämon besessen, der gegen sich selbst wütet. Aber wenn von irgendeinem Menschen, so gilt von ihm das Wort Shakespeares: „Er war ein Mann, an dem man mehr gesündigt, als er sündigte." Gibt es eine furchtbarere Anklage gegen seine Zeit, als daß ein so großer Dichter kaum vor der gemeinsten Not geschützt war, daß der größte Dramatiker Deutschlands nach Schiller nicht ein einziges

seiner mit dem Herzblut geschriebenen Dramen aufgeführt gesehen hat? Daß Kleist so früh starb, war ein ebenso großes Unglück für Deutschland wie Schillers früher Tod, nur daß diesen das Schicksal hinwegraffte, Kleist aber starb, weil er von seiner Zeit nicht verstanden wurde.

Schon sein Jugenddrama Die Familie Schroffenstein, dessen Thema an Romeo und Julia erinnert, verrät trotz aller Greueltaten, Ungeheuerlichkeiten und Geschmacklosigkeiten in der kraftvollen Charakteristik einer an manchen Stellen geradezu ergreifenden Darstellung und in dem sichern Aufbau die große Begabung des geborenen Dramatikers. Ebenso zeigt das Fragment Robert Guiskard Herzog der Normannen die meisterhafte Exposition einer Tragödie, in der Kleist das Wort Herders: „Shakespeare ist Sophokles' Bruder" zur Tat machen wollte. In dem Lustspiel Amphitryon kehrt Kleist im Gegensatz zu seinen großen Vorgängern Plautus und Molière, die den Stoff mehr ins Heitere oder auch Frivole gezogen hatten, zu dem uralten Heraklesmythus zurück. Damit verbindet er christliche Mythen und pantheistische Anschauungen. Die Antwort Alkmenes auf Jupiters Klage: „Auch der Olymp ist öde ohne Liebe" klingt an Marias Antwort auf die Botschaft der Engel. Jupiters Worte: „Ist Zeus dir wohl vorhanden . . . Siehst du ihn in der Abendröte Schimmer . . . Hörst du ihn beim Gesäusel der Gewässer, und bei dem Schlag der üppigen Nachtigall?" sind ganz pantheistisch gedacht. Die Mystik Kleists ist nicht recht faßbar, und gerade hier setzt Goethes Tadel ein, daß Kleist auf die Verwirrung der Gefühle ausgehe, aber immer wird ihm ein Verdienst zugestanden werden: Trotz der Bedenklichkeit des Stoffes bleibt Zeus in seiner Hoheit und Alkmene in Reinheit und Unschuld.

Mit dem Drama Der zerbrochene Krug erklomm der Lustspieldichter Kleist die Höhe seines Schaffens. Hier ist alles vereinigt: eine heitere, wenn auch oft das Ernste streifende Handlung, ein köstlicher Humor, eine eindringende Charakteristik der ganz aus dem Leben gegriffenen Gestalten. Dieser listige, verlogene, lüsterne, unglaublich unwissende, mit einer Fülle von ganz individuellen Charakterzügen ausgestattete Richter Adam, der durch seine Geistesgegenwart und Unverschämtheit immer die Oberhand behält und nie seinen Humor verliert, ist eine der glänzendsten Schöpfungen unserer gesamten dramatischen Dichtung. Je nachdem er einen guten oder schlechten Darsteller auf der Bühne findet, wird das Lustspiel stehen oder fallen, denn absichtlich läßt der Dichter keine anderen Interessen aufkommen. Die eigentliche Handlung liegt voraus, den Ausgang verrät schon die ausgezeich-

nete Exposition. Gleich wie Euripides hat Kleist das Was preisgegeben und alle Aufmerksamkeit auf das Wie gespannt.

Die Aufführung des Zerbrochenen Krugs in Weimar unter Goethes Leitung mißlang aus äußeren Gründen, mehr wohl noch deshalb, weil Goethe nicht mit dem Herzen dabei war. Seine Abneigung gegen den Dichter fand den stärksten Ausdruck in den Worten: „Mir erregte Kleist bei dem reinsten Vorsatz einer aufrichtigen Teilnahme immer Schauder und Abscheu, wie ein von der Natur schön intentionierter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen wäre." Das zielt nicht zum mindesten auf Kleists Tragödie Penthesilea. Der Verfasser der Pandora hatte gerade damals die Höhe der idealisierenden, symbolischen Richtung erreicht. Nicht Individuen, sondern Typen, die etwas Abstraktes, Höheres symbolisch darstellten, hatte er geschaffen, und sein höchstes Gesetz war die Schönheit und Hoheit, wie sie den griechischen Statuen eignet. Und nun tritt ein genialer Dichter auf mit einem griechischen Stoff, der gerade in der individuellen Gestaltung der Charaktere seine höchsten Triumphe feiert; der so wenig von der Harmonie und Schönheit wissen will, daß er im Pathologischen, Gräßlichen und Entsetzlichen mit Entzücken schwelgt. Weder Goethe noch Kleist haben den Geist der Antike getroffen; aber Kleist hatte doch wenigstens in den Bacchen des Euripides ein Analogon für sich. Sicherlich wollte Kleist gar nicht Griechen darstellen. Er wählte den Stoff, weil er ihm eine rein menschliche, von Zeit und Ort unabhängige Idee einhauchen zu können glaubte. Die dämonische Gewalt der Leidenschaft wollte er schildern: was er schaudernd selbst an sich erlebt hatte, wie der leidenschaftliche Mensch bis zur Raserei und bis zu wahnsinnigem Wüten gegen sich selbst und die, die seinem Herzen die Teuersten sind, getrieben werden kann. Die sich verschmäht glaubende Penthesilea zerreißt in toller Verblendung mit den eigenen Zähnen die Brust des heißgeliebten Achilleus. Man tut unrecht, Kleists Penthesilea wegen solcher grauenvollen Szene zu verurteilen. Es ist und bleibt ein erschütterndes Drama von gewaltiger Leidenschaft und Größe und einem kunstreichen Aufbau, dessen herrliche, unerschöpflich reiche Sprache uns sieghaft mit sich fortreißt, eine Tragödie, in der neben dem Gräßlichen auch die zartesten und lieblichsten Empfindungen in entzückender Form zum Ausdruck kommen und deren Helden echte, trotz des Grausigen und Rätselhaften uns durch ihr Schicksal ergreifende und rührende Menschen sind. — Auf den inneren Zusammenhang zwischen der Penthesilea und dem der Zeit nach nächsten Drama, Das Käthchen von Heilbronn, hat der Dichter selbst hingewiesen mit den Worten: „Käthchen ist die Kehrseite der

Penthesilea, ihr anderer Pol, ein Wesen, das ebenso mächtig ist durch ihre Hingebung, als jene durch Handeln." Nirgends hat Kleist so zur Seele des Volkes gesprochen, wie in diesem anmutigen Märchendrama, das der Dichter mit Unrecht ein historisches Ritterschauspiel nennt. Seine Heldin, dieses liebliche, keusche, dem Geliebten dienende und sich für ihn aufopfernde Mädchen, dessen Worten und Handlungen ein Hauch von hingebender Herzensreinheit entströmt, ist nur einmal in unserer Dichtung vorhanden. Und nicht nur über dieser köstlichen Mädchengestalt, sondern über das ganze Drama ist ein solcher Zauber von Poesie ausgebreitet, daß wir von der Märchenwelt ganz hingerissen all das Übernatürliche, die Visionen, die Träume, auf denen sich die Handlung aufbaut, als ganz natürlich und wahrscheinlich annehmen, weil der Verstand schweigt, wo das Herz so lebhaft empfindet. „Märchen, noch so wunderbar, Dichterkünste machen's wahr." Es ist ein echt romantisches Drama und das einzige, das trotz offenbarer Mängel sich ein Recht auf Unsterblichkeit erworben hat. Auch zwischen dem Drama Die Hermannsschlacht und dem Käthchen von Heilbronn ist trotz der großen Verschiedenheit beider in ihrer äußeren und inneren Form ein gemeinsames Band vorhanden. Beide sind aus dem patriotischen Herzen des Dichters geflossen. Sollte das Käthchen für das deutsche Rittertum Begeisterung erwecken, so ist die Hermannsschlacht ganz der Gegenwart entnommen. Sie war auf den Augenblick berechnet, als Österreich sich gegen Napoleon erhob. Daß unter den Römern Napoleon und die Franzosen, unter Hermann und Marbod Preußen und Österreich, unter den Römlingen die rheinbündischen Fürsten gemeint waren, hätte man seinen Zeitgenossen nicht erst zu verraten brauchen. Aber Kleists Stimme sollte nicht gehört werden. Kein Verleger hatte den Mut, das Drama zu drucken, keine Bühne, es aufzuführen. Tiefergriffen lesen wir das Motto, das der unglückliche Dichter seinem Werke vorsetzte:

Wehe, mein Vaterland, dir; die Leier zum Ruhm dir zu schlagen,
Ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter verwehrt!

Aus dem siedenden Haß des Dichters gegen den Unterdrücker erklären sich die entsetzlichen Grausamkeiten der Germanen, aus der Unmöglichkeit, sich anders zu befreien, die grausige Tat des cheruskischen Virginius und die Treulosigkeit des Arminius. Der kraftvolle Held, der uns durch schöne individuelle Züge näher gebracht wird, verliert trotz seiner unedlen Handlung nicht unsere Sympathie, weil keine egoistische Absicht, sondern nur die Liebe zum Vaterland ihn treibt, aber Thusnelda fällt durch ihre rohe

und abscheuliche Rache an Ventidius ganz aus dem Rahmen des Thuschens oder, um mit dem Dichter zu sprechen „des braven, aber ein wenig einfältigen Mädchens, wie heute die Mädchen sind, denen die Franzosen imponieren". Das Drama ist das einzige mit einer ausgesprochenen Tendenz. Seine Wirkung ist auch auf den, der nichts von ihr weiß, nicht weniger groß; es steht hoch über allen früheren Bearbeitungen desselben Stoffes.

Wenn die Tendenz der Hermannsschlacht nur auf einen Augenblick berechnet war, in dem Drama Prinz Friedrich von Homburg handelt es sich um einen Konflikt, der ewig, so lang es Staat und Menschen gibt, sich wiederholen wird: Der Widerstreit von Gesetz und Empfindung. Der Dichter entscheidet sich für das Gesetz; aber nicht für den toten Buchstaben, sondern für den Geist des Gesetzes, wie ihn edel und human denkende Menschen verstehen. Dem jugendlichen Oberst Prinz von Homburg wird, obgleich er durch seinen „Trotz und Leichtsinn" zwei Siege verscherzt hat, vor der Schlacht bei Fehrbellin der Oberbefehl über die Reiterei übertragen und wiederum greift er gegen den ausdrücklichen Befehl, von seiner Leidenschaftlichkeit, seiner Kriegslust übermannt, in dem Augenblicke, den sein Gefühl für den rechten hält, zur Unzeit an, wodurch der Sieg blutiger und unvollkommen wird. So wenig ist der haltlose Jüngling von seiner Schuld überzeugt, daß er seine Gefangennahme und das auf den Tod lautende Urteil des Kriegsgerichts für ein Spiel des Kurfürsten hält. Doch kaum hat er das Grab gesehen, das für ihn bestimmt ist, wird er plötzlich, exzentrisch, wie sein Wesen ist, von einer so rasenden Angst vor dem Tod ergriffen, daß er im Augenblick Beruf, Ruhm, Ehre, ja selbst die Geliebte aufgeben will, wenn er um diesen Preis das nackte Leben retten kann.

Verstört und schüchtern, heimlich, ganz unwürdig,
Ein unerfreulich jammernswürd'ger Anblick.

Der Kurfürst, über diese unerwartete Wirkung erschrocken, will vor allem den verwirrten, fassungslosen Jüngling zu sich selbst zurückführen; er macht ihn zum Richter über seine Tat:

Meint Ihr, ein Unrecht sei Euch widerfahren,
So bitt' ich, sagt's mir mit zwei Worten,
Und gleich den Degen schick' ich Euch zurück.

Er hat sich in der hohen Meinung von dem jungen Helden nicht getäuscht. Die Antwort lautet: „Bei Gott, du tust mir recht." Nun wechseln die Rollen. Auf die stürmischen und dringenden Bitten aller Offiziere um Begnadigung läßt der Kurfürst die Ant-

wort durch den aus dem Gefängnis herbeigeführten Prinzen geben:

Es ist mein unbeugsamer Wille!
Ich will das heilige Gesetz des Kriegs,
Das ich verletzt', im Angesicht des Heers
Durch einen freien Tod verherrlichen!

Mit der Welt hat er abgeschlossen, selbst das Teuerste, was ihm auf Erden ist, die Geliebte, weist er zurück. Nun ist der Augenblick gekommen, wo die Gnade eintreten darf. Mit verbundenen Augen wird er, wie er glaubt, zum Richtplatz geführt, in Wahrheit zu Triumph und Glück. Es war das letzte Drama des unglücklichen Dichters und zugleich sein größtes. Der Aufbau ist kunstreich und geschlossen. Unter den lebenswahren und individuell reich ausgestatteten Charakteren ist neben dem Prinzen der Kurfürst eine sich in unser Herz tief eingrabende, unvergeßliche Gestalt; der geborene Herrscher und der große, milde Mensch. Die Sprache ist kühn und eigenartig, aber immer schön und reich. Das Ganze ist durchweht von einem schönen Idealismus, opferfreudiger Liebe zum Vaterland und einem unerschütterlichen Glauben an seine Zukunft.

Der große Dramatiker Kleist verrät sich auch in seinen Novellen. Immer den Blick auf das Wesentliche gerichtet, schreitet er unaufhaltsam vorwärts. Er weiß nichts von der Unart der Romantiker, die mangelnde Handlung durch lyrische Einlagen zu ersetzen. Den Spuren Goethes folgend, legt er das Hauptgewicht auf sein Thema, die eine bedeutende Begebenheit zu schildern, und alles dient nur dazu, diese durch die Charaktere und die Charaktere wieder durch die Handlung zu erklären. Als Meisterwerke ragen hervor Michael Kohlhaas, eine Novelle, in der Kleist mit Aufwendung seiner reichen Mittel darstellt, wie ein Mann „durch das Rechtsgefühl zum Räuber und Mörder wird", und die Novelle Die Marquise von O. . ., in der die hohe Kunst der Darstellung, die sichere Motivierung und die eindringende Charakteristik uns ganz vergessen lassen, welch heikeln und abstoßenden Stoff der Dichter sich gewählt hat.

Nachdem alle Hoffnungen, die Kleist auf sein Drama Prinz von Homburg gesetzt hatte, gescheitert waren, machte er seinem Leben ein Ende. Nicht nur das eigene, sondern auch das Elend des Vaterlandes brachte ihn zur Verzweiflung. Noch einmal hat er seinem Schmerz darüber, daß „sein Ruf, fürs Vaterland zu streiten" machtlos verhallt ist, ergreifenden Ausdruck gegeben in dem Gedicht: Das letzte Lied:

Er wünscht mit ihm zu enden
Und legt die Leier tränend aus den Händen.

Die krankhafte Leidenschaftlichkeit des Dichters verrät sich auch in seinen Kriegsliedern. Sie sind durch Ausbrüche eines überreizten, von Haß erfüllten Gemütes entstellt. Aber eines hat sich durch seinen inneren Wert und als Denkmal einer, allen Deutschen teuren, hohen Frau den Ruhm der Unsterblichkeit errungen:

An die Königin von Preußen.

Sonett.

Erwäg' ich, wie in jenen Schreckenstagen,
Still deine Brust verschlossen, was sie litt,
Wie du das Unglück mit der Grazie Tritt,
Auf jungen Schultern herrlich hast getragen.

Wie von des Kriegs zerriss'nem Schlachtenwagen
Selbst oft die Schar der Männer zu dir schritt,
Wie trotz der Wunde, die dein Herz durchschnitt,
Du stets der Hoffnung Fahn' uns vorgetragen:

O Herrscherin, die Zeit dann möcht ich segnen!
Wir sah'n dich Anmut endlos niederregnen,
Wie groß du warst, das ahndeten wir nicht!

Dein Haupt scheint wie von Strahlen mir umschimmert;
Du bist der Stern, der voller Pracht erst flimmert,
Wenn er durch finstre Wetterwolken bricht!

Die vaterländischen Lieder Kleists lagen durchaus im Rahmen der Romantik. Die Not des Vaterlandes bekehrte die kosmopolitisch gesinnten älteren Romantiker. Deutschland bedarf, so rief W. Schlegel 1806 aus, einer wackern, energischen und besonders einer patriotischen Poesie. Fichtes „Reden an die deutsche Nation" erweckten einen Sturm der Begeisterung für den nationalen Gedanken und die Führer der jüngeren Romantik bereiteten durch ihre patriotischen Bestrebungen den Boden vor, in den nun die Dichter der Befreiungskriege den Samen ausstreuten: die von Begeisterung und flammendem Zorn getragene Kriegspoesie. Nicht um die Schönheit war es diesen Dichtern zu tun, ihre Dichtung ist sich nicht Selbstzweck sondern nur das Mittel zu einem

edlen und hohen Zweck. Deshalb dürfen wir sie nicht vom ästhetischen Standpunkte aus betrachten. Unter der großen Zahl der Freiheitssänger ragen drei edle Männer leuchtend hervor: Arndt, Schenkendorf und Körner.

Ernst Moritz Arndt (1769—1860) verstand es, was das ganze deutsche Volk in den Tagen der Not fühlte, in kräftiger, empfindungsvoller Sprache wiederzugeben. Ein Deutscher von echtem Schrot und Korn, ein leuchtendes Vorbild als Mensch und als Dichter! Die Soldaten sangen seine Lieder im Feld, und in der Heimat feierte man mit ihm die Siege über die Franzosen. Was ist des Deutschen Vaterland?, Was blasen die Trompeten?, Sind wir vereint zur guten Stunde, Der Gott, der Eisen wachsen ließ und manche andere sind uns von Kindheit an vertraut und lieb.

Nicht dieselbe laute Begeisterung und den glühenden Zorn gegen die Unterdrücker atmen die Gedichte **Max von Schenkendorfs** (1783—1817). Er war eine stille, sinnige Natur, sein Geist blickte mehr zurück in die große deutsche Vergangenheit und träumte von der Wiederaufrichtung des alten Deutschen Reiches und seiner Kaiserherrlichkeit. Der fromme und milde Dichter hatte sich die Herzen vieler Zeitgenossen erobert, und von seinen Liedern leben noch heute nicht wenige, wie: Erhebt euch von der Erde, In dem wilden Kriegestanze, Freiheit, die ich meine, Muttersprache, Mutterlaut.

Aber noch mehr hat sich die Liebe seines Volkes bis auf den heutigen Tag der Sänger und Held **Theodor Körner** (1791—1813) erhalten. Der Held war größer als der Dichter. Sein früher Tod fürs Vaterland und die Liebe, die der reine und edle Jüngling sich in seinem kurzen Leben erworben hatte, kam der Bewertung seiner Dichtungen zugute. Seine Bewunderer, die geradezu einen Kultus mit ihm trieben, zählten ihn sogar zu den Klassikern. Aber seine Dramen zeigen, wie natürlich, jugendliche Unreife. Nur seine Kriegslieder, die mitten aus dem Leben und im Krieg geschaffen sind, wie Lützows wilde, verwegene Jagd, Der Aufruf, Gebet während der Schlacht, Bundeslied vor der Schlacht erweckten nicht nur bei ihrem Erscheinen einen Sturm der Begeisterung und wurden rasch im ganzen deutschen Heere verbreitet, sondern sind auch als dauernder Besitz in das Volk übergegangen. Wenige Stunden vor seinem Tode dichtete er das schöne Schwertlied: Du Schwert an meiner Linken, in dem der junge Held sich mit der Eisenbraut vermählt.

Von der Romantik bis zur Gegenwart.

Mit den Romantikern hängt der große österreichische Dichter **Franz Grillparzer** (1791—1872) nur in seinem ersten Drama zusammen. Die Schauer und Grauen erregende Tragödie *Die Ahnfrau* ist ein Schicksalsdrama, so sehr sich auch Grillparzer dagegen gewehrt hat. Das Schicksal hat beschlossen, daß das Geschlecht der Borotin zugrunde gehe. Deshalb muß Jaromir den eigenen Vater erschlagen und Berta in sündiger Liebe zu ihrem Bruder entbrennen. Der vortreffliche Aufbau und die lebendige Kraft, welche die Stimmung, die diesem Gespensterstück eignet, in jedem Hörer, auch dem ungläubigen, hervorrufen, verraten den Meister des Dramas. Von nun an wandte sich Grillparzer der klassischen Tragödie und der Ästhetik Goethes zu. Den Stoff zu seiner *Sappho* bot ihm eine spätgriechische Quelle. Nach dieser wurde die große griechische Dichterin Sappho aus Lesbos von den Reizen des schönen Fährmanns Phaon bezaubert und verlebte eine kurze Zeit mit ihm in süßestem Liebesglück, bis Phaon der schon alternden Frau überdrüssig wurde. Diese Schmach konnte Sappho nicht ertragen und stürzte sich von dem leukadischen Felsen ins Meer. Der Dichter vertiefte diesen Stoff. Die Untreue Phaons ist im Drama nicht die eigentliche Ursache des Todes der Sappho, sondern nur der Anlaß, und der Konflikt, den der Dichter schuf, ist aus seinem eigenen Herzen gewonnen. Es ist das Tassothema: „Der Lorbeerkranz ist, wo er dir erscheint, ein Zeichen mehr des Leidens als des Glücks." Für seine hohe Kunst muß der Dichter dem irdischen Glück entsagen, Sappho vermag das nicht. Steht sie auch viel zu hoch, als daß die körperlichen Reize Phaons sie für immer an ihn fesseln könnten, so hofft sie doch, ihn zu ihrer Höhe emporzuheben. Daß sie das nicht kann, wird ihr bald und nicht nur durch seine Untreue zur schmerzlichen Gewißheit. „Ich suchte *dich*", sagt sie kurz vor ihrem Ende, „und habe *mich* gefunden". Nicht verschmähte Liebe, sondern die Reue über ihre Schwäche treibt sie in den Tod. Diese schöne und wahre Idee, der meisterhafte Aufbau, die begeisternde Sprache, die tiefe Charakteristik stellten Grillparzer mit einem Schlage den besten deutschen Dichtern an die Seite. In der Sappho ist wenig spezifisch Griechisches, weder an den Charakteren noch in den lokalen oder kulturellen Beziehungen, dagegen in dem nächsten dramatischen Werke, der Trilogie *Das goldene Vließ*, die aus den Dramen Der Gastfreund, Die Argonauten und Medea besteht, sollte nach

Grillparzers eigenen Worten alles auf den Unterschied zwischen Griechenland und Kolchis ankommen. Der Dichter wollte also Griechen darstellen. Seine Zeit und er selber waren in der Anschauung befangen, daß das Griechentum ein Ideal der reinen Menschlichkeit, die Humanität, verkörpert habe. Deshalb erschien es ihm als Hauptaufgabe, den Stoff und die Charaktere, wie sie die antike Überlieferung bot, zu idealisieren und die sittlichen Anschauungen zu heben. Er handelte also ebenso wie Goethe, als er seine Iphigenie schrieb. Beide Dichter glaubten merkwürdigerweise das Griechentum besser zu verstehen als Euripides. Um die Schuld seiner Helden zu mindern, führte Grillparzer das Schicksalsmotiv ein und meinte dabei ganz in griechischem Sinne zu handeln. Aber Euripides weiß davon nichts. Die Taten seiner Gestalten sind nur von ihrem Charakter, nicht von einer höheren Macht abhängig. Bei Grillparzer ist das goldene Vließ ein selbsttätiger Dämon, der die Menschen tückisch umgarnt und vernichtet. Dabei besitzt es, ganz anders als der Nibelungenhort, gar keinen realen Wert. Man versteht die Menschen nicht, die, um ein goldenes Widderfell zu erlangen, Ehre und Leben daransetzen. Daß Medea ihre Kinder ermordet, das hat nicht die Sage, sondern erst Euripides erfunden. Seine Medea ist ein dämonisches, furchtbares Weib, das den Vater verraten, den Bruder ermordet und den Oheim hat umbringen lassen. Nun wird dieses Weib von dem, um dessenwillen sie alle diese Verbrechen beging, in brutaler Weise verstoßen. Daß da in ihr der Gedanke aufkommt, durch den Mord der Kinder sich am Vater am empfindlichsten zu rächen, ist nicht unwahrscheinlich; aber unwahrscheinlich, ja entsetzlich wäre es, wenn eine Mutter, die ihre Kinder innig liebt, diese Tat wirklich ausführte. Medea vermag es nicht. Aus Liebe zu den Kindern zaudert sie, bis die Korinther kommen und ihre Kinder ermorden wollen aus Rache für den Tod ihres Königs und seiner Tochter. Nun handelt es sich nur darum, wer die Kinder töten soll, ob sie eines martervollen Todes durch die Feinde oder eines sanften Todes durch die Mutter sterben sollen; und so vollzieht Medea — man möchte fast sagen aus Mutterliebe — die grausige Tat. Das ist groß und genial erdacht. Dasselbe kann man von Grillparzers Motivierung nicht sagen. Er erfand zwei neue Motive. Medea wird von Eifersucht auf Kreusa verzehrt, und die Kinder verlassen freiwillig die Mutter und wenden sich der Nebenbuhlerin zu. Nie und nimmer wird eine Mutter aus solchen Gründen ihre Kinder ermorden. Nur mit wenigen Worten, aber meisterhaft hat Euripides die Tochter des Königs, der er nicht einmal einen Namen gab, als herzlose Kokette geschildert. Grillparzer hat auch diesen Charakter veredelt, aber

es fehlt ihm jede individuelle Färbung. Kreusa fließt über von Edelmut, aber dieser Edelmut versagt gerade da, wo er zur Tat werden soll, denn sie weigert sich nicht, Medea den Gatten zu rauben. Jason ist bei Euripides der krasse Egoist, der vor keiner schlechten Tat zurückschreckt, wenn sie ihm Vorteil bringt, und dabei von geradezu naiver Einbildung. Bei Grillparzers schwachem und haltlosem Jason in der Medea kann man nur schwer an den strahlenden Helden der Argonauten glauben, er ist ein halber Mensch, zu keiner großen Tat fähig, weder im guten noch im bösen.

Der Grund, weshalb Grillparzer so wenig seinen großen Vorgänger erreicht hat, liegt im Charakter des Menschen und Dichters In der sentimentalen Abschiedsrede läßt er Medea sagen:

Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten!
Was ist der Erde Ruhm? — Ein Traum!

Ganz ungriechisch, aber ganz Grillparzerisch! Resignation, Verzagtheit, Weltflucht, Unglaube an sich selbst, das ist der Charakter Grillparzers. Deshalb sind seine Helden meist schwach und haltlos. Großes, Gewaltiges darzustellen war ihm versagt. Aber die Form und die schöne, meisterhaft individualisierende Sprache sind auch in diesem Drama über alles Lob erhaben. Einige packende und ergreifende Szenen voll dramatischen Lebens sichern der Medea stets einen großen Bühnenerfolg.

Und eben der Charakter des Dichters erklärt es auch, weshalb ihm das letzte seiner griechischen Dramen, das erst später vollendet wurde, Des Meeres und der Liebe Wellen, das das Schicksal Heros und Leanders zum Inhalt hat, am besten von allen gelungen ist. Das Glück und Leid reiner, liebender Herzen zu schildern, darin ist Grillparzer fast unerreicht, und sein besonderer Triumph ist, daß er der Leidenschaft nicht die Keuschheit genommen hat. Die Turmszene, wo die Liebenden sich zu wonnigem Glück finden, während draußen das Meer tobt und der Tod droht, ist von zauberhafter Schönheit:

Ein Flüstern und ein Rauschen hier und dort.
Die ganze Gegend schien erwacht, bewegt:
Im dichtsten Laub ein sonderbares Regen,
Wie Windeswehn, und wehte doch kein Wind.
— — — — — — — — — — — — — —
Das Meer stieg rauschend höher an die Ufer,
Die Sterne blinkten, wie mit Augen winkend,
Ein halb enthüllt Geheimnis schien die Nacht.

Und dieser Turm war all des dumpfen Treibens
Und leisen Regens Mittelpunkt und Ziel.

Und als hätte die Liebe selbst das Drama geschrieben, sie ist nicht nur der Inhalt, sie wandelt auch die Charaktere der Liebenden. Aus der herben, ohne jede Gefühlsregung nur dem hohen Beruf lebenden Jungfrau wird durch sie ein reifes, ganz in dem Geliebten aufgehendes Weib, aus dem melancholischen, düsteren Jüngling ein Held. Und wie schön hat der Dichter von vornherein diese Wandlung begründet. In den Adern dieses scheinbar so kalten Mädchens rollt heißes Blut. Das verrät uns die stete Erinnerung an das Lied von der Leda, das verraten die allzu wortreichen Lobpreisungen des liebelosen Priesterinnenberufes, mit denen sie sich gegen das innerste Gefühl schützen will. Der innern Schönheit entspricht die köstliche Form und der ganz nach antikem Muster straffe und einheitliche Aufbau.

Ebensowenig wie Jason kann der Held des patriotischen Dramas *König Ottokars Glück und Ende* sich unsere Sympathie erhalten. Er ist ein verschlossener, schwankender, trotziger, durch den Erfolg verblendeter Mann, seinem großen Gegner Rudolf von Habsburg durchaus nicht gewachsen. Der Wert des Dramas liegt mehr auf dem deutsch-patriotischen als auf dem ästhetischen Gebiete. Das zweite geschichtliche Trauerspiel, *Ein treuer Diener seines Herrn*, das von Banchanus, dem fast bis zur Selbstvernichtung treuen Statthalter des ungarischen Königs Andreas II., handelt, befriedigt mehr unser Herz als unsern Verstand.

In die Wunder des Märchens führt uns das Drama *Der Traum ein Leben*. Dem jungen Helden des Dramas, Rustan, der, von Tatendrang getrieben, ein stilles Glück und ein liebendes Mädchen verlassen will, offenbart sich im Traum sein zukünftiges Leben, in dem sich seine ehrgeizigen Gedanken zu großen Erfolgen und einem schweren Verbrechen verkörpern, bis er, wegen seiner Untaten verfolgt, in einen Abgrund stürzt und — erwacht. Durch die grausigen Erlebnisse geläutert, bekehrt sich der Jüngling zu der Lebensanschauung, die der Dichter in fast allen seinen Dramen verkündet: Nicht Ruhm und große Taten, nicht Besitz und Reichtum machen das wahre Glück des Menschen aus, sondern der stille Frieden eines reinen, unschuldigen Gemütes und ein zufriedenes Leben in der Verborgenheit. Der wunderbare Zauber des Märchens, die spannende Handlung, die kunstvolle, mit höchster Naturwahrheit dargestellte Traumwelt sichern der schönen Dichtung bleibenden Erfolg. Nicht dasselbe läßt sich von dem einzigen Lustspiel Grillparzers *Weh dem, der lügt*, sagen. Es hat ebenso begeisterte Auf-

nahme gefunden wie schroffe Ablehnung. Das Lustspiel, das nicht gerade reich ist an Witz und komischen Situationen, steht und fällt mit seiner einzigen, wirklich humorvollen Gestalt, dem Küchenjungen Leon. Dieser liebenswürdige Jüngling mit einem goldenen, sonnigen Herzen, klug, gewandt, keck und vor keiner Gefahr zurückschreckend, immer bereit, sich für andere zu opfern, will den Neffen des Bischofs Gregor von Chalons, der in der Gefangenschaft des Grafen Kattwald im Rheingau schmachtet, durch List befreien. Doch hat er dem allzu gewissenhaften Bischof versprechen müssen, sich hierbei jeder Lüge zu enthalten. Wie er nun gerade deshalb seine Aufgabe durchführt, weil man ihm, dem kecken, offenen, oft groben Wahrheitsfreunde eine solche List nicht zutraut, das wird mit vielem Humor dargestellt. Freilich wird es ihm klar, daß die Tat selbst doch eine Lüge war, und so muß denn auch der Bischof erkennen, daß selbst der Sittenstrengste nicht immer die lautere Wahrheit sagen kann.

Das Unkraut, merk ich, rottet man nicht aus;
Glück auf, wächst nur der Weizen etwa drüber.

Von den beiden Tragödien, die außer dem Bruderzwist in Grillparzers Nachlaß gefunden wurden, hat nur die Jüdin von Toledo, nicht das in der ältesten Geschichte Böhmens spielende und mit der Gründung Prags schließende Drama Libussa, trotz der köstlichen Darstellung der Liebe der Heldin und trotz einer Fülle von schönen Gedanken, sich einen Platz auf unserer Bühne erobert. In der Jüdin von Toledo wird, ähnlich wie in Hebbels Agnes Bernauer, die Frage behandelt, ob ein Volk berechtigt ist, ein Individuum, durch das der Staat in Gefahr gestürzt wird, zu töten. Grillparzer ist es nicht in gleicher Weise gelungen, die Notwendigkeit des Todes seiner Heldin nachzuweisen, wie Hebbel. Die Ursache des Untergangs der Jüdin, die durch ihre buhlerischen Künste den König seiner Pflicht und der Führung des drohenden Krieges entzieht, ist nicht das Staatsinteresse, sondern die Eifersucht, und im letzten Grunde auch nicht die Eifersucht, sondern ein törichter Aberglaube. Denn der reuige König hatte von seiner Gattin schon Verzeihung erlangt und war zu seiner Pflicht zurückgekehrt. Nur weil er, um dem Aberglauben zu spotten, das Bild des Mädchens um seinen Hals legt, hält die Königin ihn für verloren und unrettbar umstrickt und befiehlt die Ermordung der Jüdin. Ebensowenig überzeugend, ja geradezu abstoßend ist die innere Umkehr des Königs an der entstellten Leiche der Geliebten. Aber in der Heldin selbst, dieser reizenden Kokette, eitel und beschränkt, listig, trotzig, habsüchtig und doch, wenn ihre Laune es will, ganz Liebe und

Hingebung, hat der Dichter ein Meisterstück geschaffen. Und will man die Weite seiner Kunst erfassen, so vergleiche man mit dieser Gestalt die Heldin seines Fragments Esther. Auch sie ist ein jüdisches Mädchen, doch vornehm und klug, mit reichem Innenleben begabt, reiner, selbstloser Liebe fähig, aber jungfräulich, herb und zurückhaltend. Wenn das Drama auch Fragment geblieben ist, die herrliche Liebesszene zwischen Esther und dem Könige mit ihren reinen und edlen Gedanken wird ihre große Wirkung nie verfehlen. Diese Szene allein würde Grillparzers große dichterische Begabung erweisen. Aber man tut unrecht, ihn Schiller gleichzustellen. Wer das Lebensideal in der stillen, zurückgezogenen Zufriedenheit findet, wer große Taten und den Ruhm für Schatten hält, wer dem Kampf und der Darstellung großer Helden und Ideen absichtlich ausweicht, der gibt das eigentliche Moment des Tragischen auf und wird vergeblich mit Shakespeare oder Schiller um die Palme ringen.

Nur durch ihre Hinneigung zum Mittelalterlichen und Religiösen gehören zu den Romantikern die Dichter, die sich in Schwaben um Uhland scharten, aber im übrigen waren sie viel zu natürlich, bieder und brav, um sich in das Extravagante und die Überschwenglichkeit der Romantiker zu verlieren. Sie haben nicht gerade Großes und Überwältigendes, aber doch Tüchtiges und Bleibendes geschaffen.

Ihren Meister **Ludwig Uhland** (1787—1862) hat Geibel durch ein schönes Gedicht gefeiert mit den Schlußworten: „Das ist an uns sein groß' Vermächtnis, so treu und deutsch zu sein wie er." Diese Worte charakterisieren nicht nur den Menschen sondern auch den Dichter Uhland. Seine Dichtung hängt auf das innigste mit seiner Deutschheit, seiner Liebe zum deutschen Volk und dessen Vergangenheit zusammen. Freilich, was die Romantiker erstrebten, ein neues Mittelalter hervorzuzaubern, das lag ihm ganz fern. Er war in erster Linie Gelehrter. Seine Studien, die Erforschung des deutschen Altertums und der deutschnordischen Sage, befruchteten seine Dichtung. Was der Gelehrte für sich errang, nicht was der Mensch erlebte, wurde der Inhalt seiner Poesie; darum ist die Lyrik nicht sein eigentliches Gebiet. Er hat ja auch in seinen lyrischen Gedichten manches schöne, zarte und empfindungsvolle Lied geschaffen, wie Die Kapelle, Die sanften Tage, Schäfers Sonntagslied, Frühlingsglaube (Die linden Lüfte sind erwacht), aber es fehlten dem Menschen und Dichter große Leidenschaften und starke Konflikte, die Seele aller Lyrik. Aus demselben Grunde fehlt auch seinen Bühnenwerken Ernst, Herzog von Schwaben und Ludwig der Bayer die dramatische Kraft; sie haben es trotz der

schönen Sprache und edlen Gesinnung zu keinem rechten Leben gebracht. Aber der Epiker Uhland ist groß, schöpferisch und ganz auf sich selbst gestellt. Goethe und Schiller, die Meister der Ballade und Romanze, existieren für ihn nicht. Weder des ersteren Balladen mit ihrer lyrisch-musikalischen Stimmung, noch den Ideenreichtum und die Redefülle der Schillerschen Romanzen will und kann er nachahmen, sondern das was er Großes und Schönes in den Sagen des Volkes fand, und die verborgenen Schätze, die er aus der Tiefe der Volksseele hervorschürfte, das gab er mit dem Adel und der Kraft seines Geistes in schlichter, volkstümlicher Sprache wieder. So ist er ein echter und rechter Volksdichter geworden. Sollte man aufzählen, was von ihm im Volke lebt, fast keine seiner Balladen dürfte fehlen. Nur der bekanntesten und vortrefflichsten können wir hier gedenken: Der blinde König, Vom treuen Walter, Der gute Kamerad, Der Wirtin Töchterlein, Schwäbische Kunde, Klein Roland, Roland Schildträger, Taillefer, Das Glück von Edenhall, Graf Eberhard, Des Sängers Fluch und die Perle von allen, Bertran de Born.

An Uhland schließen sich eine Reihe Landsleute, kleinere Talente, an: **Gustav Schwab** (1792—1850), ein gemütvoller Dichter, dessen Gedichten: Das Gewitter (Urahne, Großmutter, Mutter und Kind), Der Reiter und der Bodensee, Bemooster Bursche zieh' ich aus, ein längeres Leben beschieden ward; **Johann Georg Fischer** (1816—1897), ein formales Talent, in dessen Gedichten sich Naturgefühl verrät; ferner der Verfasser der viel gelesenen Palmblätter und anderer religiöser Lieder, **Karl Gerock** (1815 bis 1890) und **Wilhelm Hauff** (1802—1827), von dessen Gedichten sich: Steh' ich in finstrer Mitternacht und Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod bis heute erhalten haben. Hauffs dichterische Tätigkeit erstreckt sich mehr auf das Gebiet des Romans und der Novelle. Der Nachahmer Scotts hat seinen Meister nicht erreicht, doch ist es ihm gelungen, durch seine reiche Phantasie, eine glückliche Gestaltungskraft und anmutige Form in seinem Roman Lichtenstein das Interesse des ganzen, gebildeten Deutschlands für das schöne Schwabenland und seine Vergangenheit zu gewinnen. Bedeutender als dieser bei aller Anmut doch etwas oberflächliche, historische Roman sind die Phantasien im Bremer Ratskeller, eine poesievolle, trotz alles Grausigen von echtem Humor durchtränkte Verherrlichung des Weines und seiner berühmten Vertreter, der Rose und der zwölf Apostel im Bremer Ratskeller. Das Thema ist die Begeisterung des Trinkers, die in allen ihren Phasen, von der erhebenden Wirkung des Weines auf Geist und Gemüt bis zur tollsten Ausgelassenheit dargestellt wird.

Die besonders in der Heimat des Dichters noch heute viel gelesenen Novellen wie Die Bettlerin vom Pont des Arts, Das Bild des Kaisers, Der junge Engländer und seine Märchen, wie vom Kalif Storch und vom Kleinen Muck erweisen eine liebenswürdige, feine Sprache und ein anmutiges Erzählertalent, ohne jedoch höhere Ansprüche zu befriedigen.

Zwei ganz selbständige und große Talente hat die schwäbische Schule außer Uhland aufzuweisen: Kerner und Mörike. — **Justinus Kerner** (1786—1828), Arzt in Weinsberg, ist unausgeglichen und ungleich in seinem Charakter wie auch in seinen Werken. Er hat viel Mittelmäßiges geschaffen, aber nicht wenige von seinen Gedichten stellen sich dem Besten an die Seite. Wie beim Volkslied, dessen Ton Kerner meisterhaft zu treffen weiß (z. B. in dem Liede Dort unten in der Mühle), geht durch seine Poesie ein melancholischer Zug. Wundervoll hat er den Schmerz, die Quelle seiner Lieder, besungen:

Poesie ist tiefes Schmerzen,
Und es kommt das echte Lied
Einzig aus dem Menschenherzen,
Das ein tiefes Leid durchglüht.

Doch die höchsten Poesien
Schweigen wie der höchste Schmerz,
Nur wie Geisterschatten ziehen
Stumm sie durchs gebroch'ne Herz.

Aber derselbe Dichter gebietet auch hin und wieder über köstlichen Humor, wie unter anderem die hübsche schwäbische Sage Der Geiger von Gmünd erweist. Von seinen Trink- und Wanderliedern haben sich Wohlauf noch getrunken den funkelnden Wein und das Trinklied im Juni Bürgerrecht erworben, wo immer deutsche Zecher sich zusammenfinden, und von den Balladen und politischen Gedichten sind Preisend mit viel schönen Reden und Kaiser Rudolfs Ritt zu Grabe tief ins Volk gedrungen.

Der größte unter den schwäbischen Lyrikern ist **Eduard Mörike** (1805—1875). Erst spät hat er diese Stellung errungen; aber seitdem seine Lieder durch Hugo Wolfs Vertonung das Entzücken vieler Tausende geworden sind, kann man fast von einer Überschätzung Mörikes sprechen. Um den Ersten gleichgestellt zu werden, dazu ist sein Ideenkreis zu gering und klein. Er blieb ein Kind sein Leben lang. Ganz eingesponnen in seine Kunst lehnte er lächelnd alle die großen Fragen, die seine Zeitgenossen bewegten, ab, einzig bemüht, die schöne Forderung: Werde, der du bist, zu erfüllen.

Wie ein Träumer oder ein Blinder ging er durch seine Zeit, aber es war jene Blindheit, die die Griechen ihrem größten Dichter zuschrieben. Wie ein aufgeschlagenes Buch lag die menschliche Seele vor seinem geistigen Auge. Das Hohe, Ewige, Göttliche in ihr, das war seine Domäne. Alles erhebt er zu höheren, lichteren Sphären und erweckt durch seine zauberhafte Dichtung die Stimmung eines reinen, seligen, unschuldsvollen Glückes, das wir immer festhalten möchten. Wo ist die Liebe zweier Herzen, deren Vereinigung menschliche Satzung verbietet, zarter, keuscher und doch zugleich inniger geschildert als in Schön-Rohtraut:

Es jauchzt der Knab' in seinem Sinn:
Und würd'st du heute Kaiserin,
Mich sollt's nicht kränken:
Ihr tausend Blätter im Walde wißt,
Ich hab' Schön-Rohtrauts Mund geküßt!
— Schweig stille, mein Herze!

Wo ist je die Musik und ihre Wirkung auf das Menschenherz erhabener und herrlicher dargestellt als in jenem Gleichnis:

Der Priester schwieg; nun brauste die Musik
Vom Chor herab zur Tiefe der Gemeine.
So stürzt ein sonnetrunkner Aar
Vom Himmel sich mit herrlichem Gefieder,
So läßt Jehovens Mantel unsichtbar
Sich stürmend aus den Wolken nieder.

Wo ist poesiereicher und prächtiger das Erwachen des Tages gemalt als in den Worten:

Es träumt der Tag, nun sei die Nacht entflohn:
Die Purpurlippe, die geschlossen lag,
Haucht, halb geöffnet, süße Atemzüge:
Auf einmal blitzt das Aug', und wie ein Gott, der Tag
Beginnt im Sprung die königlichen Flüge!

Schalkhafter und schamhafter ist wohl das Thema vom Storch nie behandelt worden als in der „Storchenbotschaft" mit dem Schluß:

Doch halt! warum stellt ihr zu zweien euch ein?
Es werden doch, hoff' ich, nicht Zwillinge sein? —
Da klappern die Störche im lustigsten Ton,
Sie nicken und knicksen und fliegen davon.

Wir brauchen die vielen anderen Gedichte nicht anzuführen, die mit den genannten um den Preis der Schönheit streiten; sie sind

unseren Lesern schon auf den „Flügeln des Gesanges" bekannt und teuer geworden. Sie bleiben in uns und werden fast ein Teil von uns, weil der Dichter die große Kunst besitzt, die Natur zu beseelen und allem, was er darstellt, Leben, echtes individuelles Leben einzuhauchen. Auch dem Unbedeutendsten weiß er Ewigkeitswerte zu geben und zu „adeln, was uns gemein erschien". Klein ist seine Welt, aber es ist eine Welt. Die Fülle und Wärme seiner Empfindung spiegelt sich wider in dem Reichtum und der Kraft des Ausdrucks, die Klarheit seiner Gedanken in der Plastik seiner Bilder, sein liebenswürdiges Herz in dem süßen Schmelz und Wohllaut seiner Töne. Musik ist Form und Inhalt seiner Poesie.

Du bist Orplid, mein Land!
Das ferne leuchtet;
Vom Meere dampfet dein besonnter Strand
Den Nebel, so der Götter Wange feuchtet.

Uralte Wasser steigen
Verjüngt um deine Hüften, Kind!
Vor deiner Gottheit beugen
Sich Könige, die deine Wärter sind.

Der Lyriker Mörike verrät sich auch in seinen Novellen, von denen die liebliche und anmutige Erzählung Mozart auf der Reise nach Prag ein Edelstein der deutschen Dichtung genannt werden kann; ja, der vom Dichter unbeendet gelassene Roman Maler Nolten ist eigentlich nur in dem, was er Lyrisches enthält, bedeutend. Von seinen Märchen hat sich das Stuttgarter Hutzelmännlein die meisten Freunde erworben.

Nahe verwandt mit den schwäbischen Dichtern sind mehrere kleinere Talente, die wir erwähnen, weil manche ihrer Dichtungen sich bis heute jung erhalten haben. **Wilhelm Müller** (1794—1827) verstand es ganz vortrefflich, die Weise des Volksliedes nachzuahmen, und so sind denn auch nicht seine Griechenlieder — mit Ausnahme des kleinen Hydrioten — lebendig geblieben, aber wohl manche von den Müller-, Jäger- und Wanderliedern, besonders nachdem ihnen Schubert die musikalische Form verliehen hatte. Die schlichten, klaren und treuherzigen Lieder erfreuen jung und alt durch ihren frischen und reinen Inhalt und die melodische Sprache. Wer kennt nicht: Das Wandern ist des Müllers Lust, Ich hört' ein Bächlein rauschen, Ich schnitt es gern in alle Rinden ein, Guten Abend, lieber Mondenschein, Im Krug zum grünen Kranze, Die Fenster auf, die Herzen auf! — Ferner **August Kopisch** (1799—1855) mit seinen Gedichten

Der Nöck, Die Heinzelmännchen, Als Noah aus dem Kasten kam, Der Mäuseturm u. a. — Von **Robert Reinick** (1805 bis 1858) ist noch unvergessen: O Sonnenschein, wie scheinst du mir ins Herz hinein; von **Franz Kugler** (1808—1858): An der Saale hellem Strande; von **Ernst von Feuchtersleben** (1806—1849): Es ist bestimmt in Gottes Rat; von **Julius Mosen** (1803—1867): Zu Mantua in Banden der treue Hofer war; von **Nepomuk Vogl** (1802—1866): Herr Heinrich sitzt am Vogelherd und Ein Wanderbursch mit dem Stab in der Hand.

Nur äußerlich mit den schwäbischen Dichtern verbunden war **Nicolaus Lenau** (Niembsch von Strehlenau) (1802—1850), der zwar in Ungarn geboren, doch ein echter deutscher Dichter war und sich mit Stolz einen solchen nannte. Seine Begabung ist nicht geringer zu schätzen als die Mörikes, aber dieser war eine durch und durch gesunde Natur, Lenau der Mensch und Dichter war krank; sein Leben und seine Poesie deutet schon auf die Umnachtung, die ihn im besten Mannesalter betroffen hat. Er gehörte wie nicht wenige seiner Zeit zu den Dichtern des Weltschmerzes, dessen Klassiker man ihn sogar genannt hat. Aber seine Melancholie ist gewollt, beabsichtigt, ersehnt, nicht selten erkünstelt, wie ja auch sein Gedicht Du geleitest mich durchs Leben, sinnende Melancholie beweist. Der Mond und die Nacht, der Sonnenuntergang und die funkelnden Sterne, des Abendwindes Säuseln und die jagenden Wolken, der nächtlich brausende Wald und die gepeitschte See, des Sturmes Donnerzüge und das krachende Gewitter, das sind seine Hauptthemata: unbelebte Wesen und die Stimmungen, die sie in ihm hervorrufen, nicht Menschen und ihre Handlungen. In der Belebung der Natur, seinem eigentlichen Elemente, kommt ihm kaum ein Dichter gleich. Wie die Wolken sich türmen über der regungslosen See und angstverworren fragen, „ob die alte Mutter tot, die See"?

Nein sie lebt! der Töchter Kummer
Hat sie aufgestört aus ihrem Schlummer
Und sie springt vom Lager hoch empor:
Mutter — Kinder — brausend sich umschlingen,
Und sie tanzen freudenwild und singen
Ihrer Lieb' ein Lied im Sturmeschor.

Nicht weniger lebendig wird der Frühling geschildert:

Da kommt der Lenz, der schöne Junge,
Den alles lieben muß,

Herein mit einem Freudensprunge
Und lächelt seinen Gruß.
. . . . . .
Er schleudert seine Siegraketen,
Die Lerchen, in die Luft. . .

Und des Frühlings Tod:

Der Himmel blitzt und Donnerwolken fliehn,
Die lauten Stürme durch die Haine tosen,
Doch lächelnd stirbt der holde Lenz dahin
Sein Herzblut still verströmend, seine Rosen.

Das köstliche Bild: An ihren bunten Liedern klettert die Lerche selig in die Luft und das holde Gleichnis von der Primula veris, der Blume des Glaubens, konnte nur einem ganz in der Natur lebenden Gemüt aufgehen. Wenn wir den Dichter hören:

Weil' auf mir, du dunkles Auge,
Ube deine ganze Macht,
Ernste, milde, träumerische,
Unergründlich süße Nacht,

so senkt sich der ganze Zauber einer herrlichen Sommernacht auf uns hernieder. Durch die Anschaulichkeit und Schönheit der Bilder, durch die Wahl und den Reichtum der Epitheta Stimmungen zu erwecken, die uns ganz gefangen nehmen, darin ist Lenau Romantiker, und zwar einer der größten. Nicht in vielen Gedichten steht er auf der Höhe, aber sie schon machen ihn zu einem der ersten Lyriker.

Weniger Gutes läßt sich von Lenaus großen epischen Gedichten Faust, Savonarola und den Albigensern sagen. Alle drei enthalten große und gewaltige Szenen, sind aber als Ganzes verfehlt. Im Faust fehlte dem Dichter die Kraft. Weder die Handlung noch die religiöse Idee sind einheitlich, auch nicht die Form, in der er mit dramatischen und lyrisch-epischen Szenen abwechselt. Savonarola, der einige vortreffliche Schilderungen, wie der Tod des Lorenzo und die Pest aufweist, der später wieder aufgegebene Huß und die Albigenser wollten die religiösen Freiheitskämpfe gegen das Dogma der Kirche darstellen und den religiösen Anschauungen des Dichters selbst Ausdruck geben, aber dieser hat sich selbst nie zu einer festen Weltanschauung und religiösen Überzeugung hindurchgerungen. Die Albigenser, die grausige Szenen religiöser Verfolgungen enthalten, nannte Lenau selbst freie Dichtungen und Fresken. Das erstere bezieht sich auf die Form und den Rhythmus;

Fresken deutet darauf, daß sich das Ganze aus Einzelbildern ohne die notwendige Einheitlichkeit zusammensetzt.

Will man den Gegensatz zwischen Lenau und der im Münsterschen heimischen Dichterin **Annette Freiin von Droste-Hülshoff** (1797—1848) recht erkennen, so vergleiche man das oben zum Teil zitierte Gedicht: Weil' auf mir, du dunkles Auge, mit dem Anfang des Drosteschen Hirtenfeuers:

Dunkel, Dunkel im Moor.
Über der Heide Nacht,
Nur das rieselnde Rohr
Neben der Mühle wacht,
Und an des Rades Speichen
Schwellende Tropfen schleichen.

Unke kauert im Sumpf,
Igel im Grase duckt.
In dem modernden Sumpf
Schlafend die Kröte zuckt,
Und am sandigen Hange
Rollt sich fester die Schlange.

Stimmung wollen beide erwecken, aber durch ganz verschiedene Mittel: dort durch bezeichnende und malende Epitheta und Gleichnisse, ohne etwas Individuelles, ohne Beziehung auf eine bestimmte Umwelt; hier durch feinste, auf intimster Beobachtung beruhende Kleinmalerei der Umgebung. Sie belebt wohl das Unbelebte, aber sie personifiziert es nicht, sie stellt bewundernswert scharf nur die Sache selbst objektiv, ohne Reflexion dar. Das Gebiet ihrer Beobachtung ist die Heide, ihre Heimat mit den endlosen Flächen oder Seen, dem unergründlichen Moor, der tiefen Stille und allem, was auf ihr kreucht und fleucht. Was die Worpsweder in der Malerei, das hat sie in der Dichtung getan; sie hat die Poesie der Heide entdeckt. In ihren Heideliedern ruht ihre Größe und alles, was sie vor andern hervorhebt. Die übrigen Gedichte und die Balladen stehen nicht auf dieser Höhe. Eine edle, fromme Seele von echt weiblichem Empfinden, aber starkem, kräftigem Willen hat sie geschrieben. Der kräftige und mehr männliche Charakter verrät sich auch in der Begabung für die Schilderung kriegerischer Taten und die Vorliebe für das Grausige und Gespenstische, wie schon die Heidelieder, Der Heidemann und Der Knabe im Moor erweisen. Aller Effekthascherei fern, schreibt sie in einer herben, ganz unmusikalischen Sprache. Sie verschmäht es, den Beifall der Leser leicht zu gewinnen und zwingt ihn nicht

selten, sich das Verständnis erst zu erobern. Deshalb haben nur wenige der Gedichte und Balladen im Volk Eingang gefunden, wie: Die junge Mutter, Die beschränkte Frau, Mondaufgang, Im Grase, Die Vergeltung, Der Mutter Wiederkehr und von den größeren erzählenden Dichtungen in Versen oder Prosa die düstere, von scharfer Beobachtung des westfälischen Volkscharakters zeugende Novelle: Die Judenbuche.

Dürfte man die lyrischen Dichter nach ihrer Fruchtbarkeit abschätzen, dann müßte **Friedrich Rückert** (1788—1866) unter die ersten gerechnet werden; denn es gibt fast nichts auf Erden und im Himmel, was er nicht besungen hätte. Fragt man aber, was von der ungeheuren Masse seiner Gedichte noch lebt, so fällt die Antwort für den Dichter sehr betrübend aus. Das ist um so mehr zu bedauern, weil dieses Wenige beweist, daß Rückert Bedeutendes und Schönes schaffen konnte, wenn ihn nicht die Gewohnheit, sondern wahre Empfindung zum Dichten trieb. Hierher gehört: aus dem Liebesfrühling das Gedicht Du meine Seele, du mein Herz, trotz des geschmacklosen Vergleichs der Geliebten mit einem Grabe, und das viel gesungene Es ist gekommen in Sturm und Regen; aus den rührenden Kindertotenliedern die ergreifende Klage Ich hatte Dich lieb, mein Töchterlein; aus den Italienischen Gedichten das Lied Aus der Jugendzeit, klingt ein Lied mir immerdar, das merkwürdigerweise ein Lieblingslied der Jugend geworden ist; aus den Jugendliedern das Märlein vom Büblein, das überall hat mitgenommen sein wollen und Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt. Aus den Bausteinen zu einem Pantheon sei die Parabel Es ging ein Mann im Syrerland und Chidher erwähnt; aus den Vaterländischen Gedichten Die Gräber zu Ottensen, Der alte Barbarossa, der Kaiser Friederich und Die drei Gesellen. Große Konflikte wird man bei Rückert nicht finden, wohl aber weise und edle Gedanken. Er ist einer der größten Lehrdichter. Seine große Sammlung von Lehrgedichten: Die Weisheit des Brahmanen enthält viel Weisheit, aber wenig Poesie. Für die Erschließung fremder Literatur hat kaum jemand soviel getan, wie Rückert, dem die meisten fremden Sprachen geläufig waren. Aus seinen zahlreichen Übersetzungen und Nachdichtungen fremder, besonders orientalischer Poesie seien hervorgehoben das Epos: Nal und Damajanti, die Makamen des Hariri, in denen der Verskünstler Rückert eine staunenswerte Virtuosität erweist und die Ghasele des Dschelaledin Rumi.

Und noch ein zweites großes Formtalent brachte dieselbe Zeit hervor. **August Graf von Platen-Hallermünde** (1796—1835) steht als Meister der Verstechnik Rückert gleich; an Reinheit,

Frische und Schönheit des Ausdrucks übertrifft er ihn. In seiner Grabschrift konnte er von sich sagen:

Lustspiele sind und Märchen mir gelungen;
In einem Stil, den keiner übertroffen — . .
. . . . . .
Und auf die Sprache drückt ich mein Gepräge.

Wie Rückert bildete er die Formen fremder, besonders orientalischer Poesie meisterhaft nach. Von seinen Ghaselen, die Goethes, des Führers auf diesem Gebiete, volle Anerkennung fanden, mag das Motto zur Probe dienen:

Im Wasser wogt die Lilie, die blanke, hin und her
Doch irrst du, Freund, sobald du sagst, sie schwanke hin und her!
Es wurzelt ja so fest ihr Fuß im tiefen Meeresgrund,
Ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her.

Aber indem wir dem Dichter die Meisterschaft der Form zuerkennen, haben wir seine Bedeutung fast erschöpft. Nur weniges hat er geschaffen, das ihn überdauert. Von seinen Balladen und Gedichten sind es: Der Pilgrim von St. Just, Das Grab im Busento, Der Tod des Carus, Harmosan, Laß tief in Dir mich lesen, Was will das kindische Versagen, Wie rafft' ich mich auf in der Nacht und das schöne Sonett an Sophokles.

Der Dichter stand ganz auf dem Boden der antikisierenden Dichtung Goethes. In herrlichen Tönen hat er sein großes Vorbild gefeiert in den Versen der Widmung der Ghasele:

Dein Name steht zu jeder Frist
Statt eines heiligen Symboles
Auf allem was mein eigen ist,
Weil Du mir Stern des Dichterpoles,
Weil Du mir Schacht des Lebens bist.

Ganz im Sinne seines Meisters glaubte er zu handeln, wenn er, ein moderner Aristophanes, die Schicksalstragödie eines Müllner und Houwald in einer parodistischen Komödie (Die verhängnisvolle Gabel) und die Entartung der Romantik in dem Romantischen Oedipus mit vernichtender Satire geißelte und zugleich die Goethische und — die eigene Poesie in den Parabasen verherrlichte. Aber mit Literaturkomödien kann man kein neues Drama schaffen. Sie sind mit Recht vergessen, ebenso wie die schwächlichen Lustspiele Der gläserne Pantoffel und Der Schatz des Rhampsenit, die nur erweisen, daß Platen kein Dramatiker war. Doch mit Un-

recht teilt dasselbe Schicksal das prächtige Epos Die Abassiden, das das Märchen vom Zauberpferde des Mohren und den Irrfahrten der Söhne Harun Alraschids behandelt.

Der Zorn Platens über die elende zeitgenössische Literatur hatte ihn zu einem voreiligen und ungerechten Angriff verführt. Sein Romantischer Oedipus geißelt besonders Immermann und dessen Verballhornung antiker, tragischer Stoffe. Aber diese Vorwürfe trafen den Dichter gar nicht.

Karl Immermanns (1796—1840) Bedeutung liegt überhaupt auf dem Gebiet des Romans. Sein erster großer Roman: Die Epigonen lehnt sich vielfach in Form und Inhalt an Wilhelm Meister an. Doch mit dem großen Unterschiede: Goethe ist es um die Kultur, Immermann um soziale Fragen zu tun. Goethe schafft Ewigkeitswerte, stellt das Typische, ewig Geltende dar und will aufbauen. Immermann aber will nur niederreißen und negieren und das ganze Elend der Epigonen, der Zeit von dem Befreiungskrieg bis zur Julirevolution, die zu schwach, um selbst in Gutem oder Bösem großes zu schaffen, ohne eigene Ideen und Gedanken „fortwurstelt", mit beißender Satire geißeln; doch immer so, daß die Tendenz die eigentliche Handlung nicht überwuchert. Auch der Münchhausen ist ein Zeitroman und hat gleichfalls die Lügenhaftigkeit der Zeit zum Thema. Aber aus diesem unfruchtbaren, nur Unkraut zeitigenden Boden ist eine holde Blume wie durch ein Wunder erwachsen, die köstliche, keusche Gestalt des Naturkindes Lisbeth und mit ihr Der Oberhof. Liebesleid und Liebesglück zu schildern, ist die eigentliche Domäne des Dichters. Immermanns reine und schöne, poesie- und stimmungsvolle Darstellung reicht an die höchsten Vorbilder heran. „Eine heilige Ehe" nennt der Dichter mit Recht das Band, das Oswald und Lisbeth schließen. „Und nun haben sie einen Glauben, den nichts erschüttern kann. Wenn der Tag seinen Schaum heranspült und das Bild des Liebsten verunreinigt, wenn die Laune kommt und das Sonderbare, Dumpfe, so sprechen sie: Das ist nicht Oswald, nicht Lisbeth, das ist der Zufall." Und wenn der Dichter sonst in seiner Zeit Lüge, Hohlheit und Verkommenheit sieht und seinen Zorn über den Adel und den geldgierigen industriellen Parvenü in gleicher Weise ausgießt, im Oberhof stellt er uns in leuchtenden Farben den „Granit der bürgerlichen Gemeinschaft" den Bauernstand, das unsterbliche Volk dar. Wie in Erz gegossen steht der westfälische Hofschulze, der Urgermane, vor uns, groß in seiner Art, auch in dem, was uns kleinlich und lächerlich erscheint.

Das liebliche Märchen Tulifäntchen will auch die Zeitgenossen, die kleinen Gernegroß verhöhnen, aber gemäß der niedlichen

Gestalt des zwerghaften Helden ist aus der beißenden Satire lustiger Humor geworden.

Neben seinen beiden Romanen wollte Immermann ein großes, an den Faust heranragendes Gedankendrama schaffen. Der große Gedanke war, einer Gestalt Körper zu verleihen, die sich über Gott und Teufel stellt, den Gegensatz zwischen Geist und Materie aufhebt, die zwei Seelen in des Menschen Brust harmonisch verbindet und der Menschheit das wahre und reine Glück wiedergibt. Dazu hatte der Dichter den Zauberer Merlin aus der Artussage, den Sohn des Teufels und einer edlen Jungfrau sich auserkoren. Aber die Kraft des Dichters erlahmte an der Ausführung. Einzelnes ist wohl gelungen, aber das ganze ist verworren und unklar.

Es ist ein ganz verfehltes Beginnen der Antisemiten, **Heinrich Heine** (1797—1856) den Dichterruhm streitig zu machen. Über ein Jahrhundert ist seit seiner Geburt vergangen und immer noch lebt er und „redet aus seinem Grabe" und um ihn führen glühende Verehrer und leidenschaftliche Feinde den heftigsten Streit. Was immer den Dichter ausmacht, eine geniale Begabung, berückende Fantasie, ein reines Naturempfinden, Geist und Witz, eine bewundernswerte Beherrschung der Sprache, eine fast zauberhafte Melodik der Form, klarer, plastischer Ausdruck der Gedanken, ein glänzender Stil, alles das besaß Heine wie kaum ein anderer. Er müßte den größten Dichtern an die Seite gestellt werden, wenn ihm nicht das versagt gewesen wäre, was doch im letzten Grunde den Dichter zum Dichter, ja den Menschen zum Menschen macht: die Ehrfurcht. Die Ehrfurcht vor der Natur und ihren erhabenen Werken, vor ihrem Wirken in den Gebilden menschlicher Kunst, die Ehrfurcht vor dem geheimnisvollen Gott in unserer Brust, diese von jedem Dogma unabhängige Religion ist das Fundament alles Großen, was der menschliche Geist geschaffen hat und so auch der Dichtung, wie das Goethe in dem tiefsinnigen Worte ausgesprochen hat: „Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil." Heine aber war der Begriff Ehrfurcht und ehrfürchtiges Schaudern ganz unbekannt. Es gibt nichts, weder im Himmel noch auf Erden, was diesem geistreichen Spötter heilig wäre, wenn er es zum Gegenstande seines Witzes machen kann. Das ist der eigentliche Grund, weshalb wir Heine wohl bewundern, aber nicht verehren und lieben können.

Das Werk, das dem Dichter unsterblichen Ruhm erworben hat, heißt das Buch der Lieder. Dazu gehören die Gedichtsammlungen: Junge Leiden, Lyrisches Intermezzo, Die Heimkehr, Aus der Harzreise, Die Nordsee. Dem Buch der Lieder folgten Neue Gedichte, Romanzen, Zeitgedichte und Romanzero.

Wie schon der Titel der Jugendlieder verrät, ist das Hauptthema der Jungen Leiden und des lyrischen Intermezzo unglückliche Liebe, des Dichters Liebe zu Amalie Heine. Es sind Gelegenheitslieder in Goethischem Sinn und der Ausdruck lehnt sich an das Volkslied an. Die Kunst steht erst an ihrem Anfange, und doch haben manche dieser Lieder, getragen von der Musik, sich im Sturm die Welt erobert, wie: Im wunderschönen Monat Mai, Lehn' deine Wang' an meine Wang', Auf Flügeln des Gesanges, Die Lotosblume ängstigt sich vor der Sonne Pracht, Ich grolle nicht und wenn das Herz auch bricht, Und wüßtens die Blumen die kleinen, Ein Fichtenbaum steht einsam, Ich hab' im Traum geweinet. Die Gedichte der Heimkehr, meist der unglücklichen Liebe zu Therese Heine entsprossen, sind reifer und sinnlicher. Von manchen brauchen wir nur die Anfangsverse zu nennen, um in dem Leser sofort Wort und Melodie des Gedichtes wachzurufen: Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, Du schönes Fischermädchen, Das Meer erglänzte weit hinaus, Was will die einsame Träne?, Ich wollt' meine Schmerzen ergössen sich, Du hast Diamanten und Perlen. Den Reichtum und die Vielseitigkeit des Dichters wird man immer wieder bewundern. Ihm stehen alle Töne der dichterischen Leier, alle Stimmungen und Empfindungen, alle Nüancen des Ausdrucks zur Verfügung. Sentimales Pathos und die Burleske, Schwärmerei und Ironie, glühende Leidenschaft und kühle Überlegung, zarte Empfindung und grober Sarkasmus; nur schade, daß diese Stimmungen in seinem Geiste, wie in einem brodelnden Kessel zu gleicher Zeit vereinigt zu sein scheinen, daß er uns absichtlich aus der einen Stimmung plötzlich in die entgegengesetzte reißt, als würden wir von einem kalten Sturzbad übergossen. Er erweist sicher damit die größte Objektivität und eine vollkommene Herrschaft über den Stoff; aber er fügt uns nicht nur einen seelischen sondern auch einen ästhetischen Schmerz zu, wenn er eine sentimentale und großzügige Schilderung seiner Liebe mit den Worten schließt: „Madame, ich liebe Sie.". Oder wenn er wie einer der antiken Götter niedersteigt zu einer Tochter der Menschen und sie mit den Worten begrüßt: „Ich bitte dich, koche mir Tee mit Rum", des berüchtigten Schlusses: „Doktor, sind Sie des Teufels!" gar nicht zu gedenken. Diese Manier ist daran schuld, daß man der Wahrheit seines Gefühls nicht recht traut, wo er rein und groß die Erhabenheit der Natur schildert, wie er das unvergleichlich getan hat in den Nordseebildern. Er hat die Herrlichkeit und Größe des Meeres für die Poesie erst entdeckt.

„Er führt uns vor Augen das majestätische Schauspiel des Sonnenunterganges; die eindrucksvolle Nacht am Strande, wenn

das Meer gährt und der Nordwind tolle Geschichten erzählt; das Meeresleuchten, wenn bei jedem Schritt, den der Wanderer über den Strand tut, die Funken sprühen und die Muscheln unter seinen Füßen zerbrechen; jagende Wolkenmassen am nächtlichen Himmel vom Mond beleuchtet, die Wellen erscheinen ihm wie dem alten Homer gleich schwarzgrünen Rossen mit weißen Mähnen oder gleich wolligen Lämmerherden; bald flüstern, bald pfeifen, bald lachen, bald seufzen, bald sausen und singen sie; bald erheben sie sich zu riesigen Wasserbergen, der Schlachtlärm der Winde braust dazwischen, und das ganze ertönt unter Donner und Blitz wie ein Tollhaus von Tönen. In solchem Wirrsal kämpft das keuchende Schiff, die Seevögel, verstört umherflatternd, klammern sich ängstlich am Mast fest, und der Schiffer schaut besorgt auf den Kompaß, die zitternde Seele des Schiffes."

Es ragt ins Meer der Runenstein,
Da sitz' ich mit meinen Träumen.
Es pfeift der Wind, die Möwen schrein,
Die Wellen, die wandern und schäumen.
Ich habe geliebt manch schönes Kind
Und manchen guten Gesellen —
Wo sind sie hin? Es pfeift der Wind,
Es schäumen und wandern die Wellen.

Ebenso durchtränkt von beseelter oder geschilderter Natur, aber mehr nach ihrer lieblichen Seite, sind die Lieder des Neuen Frühlings: „Mondscheintrunkne Lindenblüten, sie ergießen ihre Düfte und von Nachtigallenliedern sind erfüllet Laub und Lüfte." Lieder von wunderbarer Zartheit wie: Leise zieht durch mein Gemüt liebliches Geläute, mit welterfahrenem Spott oder ergreifend tragischen Tönen, wie in dem Gedicht vom alten Könige, mit dem Schluß: „Sie mußten beide sterben, sie hatten einander zu lieb." Oder die derselben Zeit, wenn auch nicht zu derselben Sammlung gehörende „Tragödie", die das Gedicht: Entflieh mit mir, mit dem Volkslied: Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht und dem Liede: Auf ihrem Grab da steht eine Linde zu schöner wirkungsvoller Einheit verbindet. Von den Balladen und Historien sind: Der Schelm von Bergen, Belsazar, Schlachtfeld von Hastings, Das Sklavenschiff, Der Asra, Nächtliche Fahrt Zeugnis der großen Kraft des Dichters und die Grenadiere haben sich Unsterblichkeit errungen. Die größere satirische Dichtung Atta Troll richtet sich gegen die politische Tendenzpoesie, Deutschland, ein Wintermärchen wird durch eine geschmacklose und unverzeihliche Beschimpfung des Vaterlandes entstellt.

In dem berüchtigten Bundestagsbeschluß von 1835, in dem die Schriften der unter dem Namen des „jungen Deutschland" bekannten literarischen Schule, deren Tendenz dahin gerichtet sei, durch Erschütterung aller bisherigen Begriffe über Christentum, Obrigkeit, Eigentum, Ehe usw. in allen sozialen Verhältnissen eine heillose Anarchie zu verbreiten..." verboten wurden, war neben Karl Gutzkow, Ludolf Wienbarg, Theodor Mundt, Heinrich Laube auch Heine genannt worden. Zwischen ihm jedoch und der sogenannten „Jungdeutschen Schule" bestand ein großer Unterschied. Dem Lyriker Heine war, weil und wo immer er ein wahrhafter Dichter ist, die Poesie Selbstzweck. Den Jungdeutschen war sie ein Mittel zu einem andern Zweck, der Politik. Dadurch treten sie in scharfen Gegensatz zu Goethe und geben den hohen Standpunkt auf, den unsere großen Klassiker errungen hatten. Die Grundsätze des jungen Deutschland hat **Ludolf Wienbarg** (1802 bis 1872) in seinen Ästhetischen Feldzügen aufgestellt: „Die Schriftstellerei ist kein Spiel schöner Geister, kein unschuldiges Ergötzen, keine leichte Beschäftigung der Phantasie mehr, sondern der Geist der Zeit, der unsichtbar über allen Köpfen waltet, ergreift des Schriftstellers Hand und schreibt ein Buch des Lebens mit dem ehernen Griffel der Geschichte. Die Dichter und ästhetischen Prosaisten stehen nicht mehr wie vormals allein im Dienste der Musen, sondern auch im Dienste des Vaterlandes." Auch die neue Poesie soll die Schönheit darstellen; aber diese Schönheit ist nichts festes, nicht für alle Zeiten gültiges, „sondern das, was den nationalen Formen der jedesmal herausgetretenen Weltanschauung einer Zeit und eines Volkes gemäß und harmonisch ist." Die Poesie bedarf nicht der rhythmischen Form. An Stelle des Epikers soll der Romandichter treten. Aber ein Wilhelm Meister ist für immer abgetan und ebenso der geschichtliche Roman. Die neue Zeit kennt nur den zeitgenössischen, und zwar den politischen oder sozialen Tendenzroman. Auf solchen Anschauungen konnte sich eine große Dichtung nicht aufbauen. Darum haben die Jungdeutschen wenig Bleibendes geschaffen; es gab bedeutende Journalisten und Politiker unter ihnen, aber keinen großen Dichter.

Der bedeutendste unter den Jungdeutschen war **Karl Gutzkow** (1811—1878), der Hauptvertreter des großen Zeitromans, des Romans der „Nebeneinander", wie er ihn selbst bezeichnet. Der neunbändige Roman Die Ritter vom Geiste, schildert die Zeit nach 1848, die Verworrenheit der Zustände und die Verderbtheit der oberen Stände. In der Arbeit sieht der Dichter ebenso wie Goethe das einzige Heilmittel für die Einzelnen und für die Gesamtheit. Ein noch gewaltigeres Kulturbild entwarf Gutzkow in dem

Zauberer von Rom, einem Bild der weltbeherrschenden Macht der katholischen Kirche, mit der Tendenz gegen die verderbliche Macht des Ultramontanismus. Die Wahrheit der Darstellung und die Berechtigung seiner Warnung haben erst spätere Zeiten erwiesen. Nur der ungeheure Umfang und der Mangel einer künstlerischen Form sind schuld daran, daß beide Romane heute fast nur noch in den Literaturgeschichten leben. Besser ist es dem Dramatiker Gutzkow ergangen, seine Dramen haben eine Zeitlang die Bühne beherrscht. Wie man auch über ihren künstlerischen Wert urteilen mag, bei dem tiefen Stand des damaligen Theaters, auf dem Kotzebue und Raupach und Nachahmungen französischer Dramen und Possen sich breit machten, war es immer ein großer Gewinn, daß ein so ernster und gedankenreicher Dichter seine Stimme von der Bühne erschallen lassen durfte und das Interesse der Gebildeten seiner Nation für das Theater zurückeroberte. Ihm gelang das, worum sich größere Dichter vergeblich bemühten, vielleicht deshalb, weil er selbst in geschichtlichen Stoffen die Gegenwart und Fragen, die alle Zeitgenossen interessierten, einwob und durch geschickte Schlagworte gegen geistige und politische Unfreiheit, insbesondere jugendliche Gemüter begeisterte. So in seinem Uriel Acosta, der den ewigen Widerstreit des Wahrheitsforschers mit dem kirchlichen Dogma in ergreifender Weise behandelt und diesem Kampf den Helden selbst und die edle Judith zum Opfer fallen läßt. Unter seinen Lustspielen hat gerade das beste, Das Urbild des Tartüffe, der Kampf Molières um die Aufführung seines Tartüffe, sich am wenigsten auf der Bühne erhalten, während Der Königsleutnant mit seinem allzu weichen und sentimentalen Helden und dem ganz verzeichneten Knaben Goethe noch immer großen Beifall findet. Das Lustspiel Zopf und Schwert, das den Hof Friedrich Wilhelms I. von Preußen schildert, hat sich mit seinem prächtigen Humor und der Lebendigkeit der Handlung trotz mancher Unwahrscheinlichkeiten und Unmöglichkeiten und mancher schwachen Charakteristik mit Recht einen dauernden Platz im Repertoire erobert.

Heinrich Laubes (1806—1884) Bedeutung liegt auf dem Gebiete der Theaterleitung. Dieser Stellung, nicht ihrem inneren Werte, verdankten seine Dramen den großen Erfolg in ihrer Zeit. Von ihnen haben sich außer dem technisch musterhaften Graf Essex nur die Karlsschüler erhalten, weil der Stoff, Schillers Kampf um seine Freiheit als Dichter, jeden Deutschen fesselt. In seinem geschichtlichen Roman Der deutsche Krieg (der 30jährige Krieg) berührt sich Laubes Tendenz mit der in Gutzkows Zauberer von Rom. In der Abneigung gegen die veralteten europäischen Ver-

hältnisse traf mit den genannten Dichtern die Tendenz des sogenannten exotischen Romans zusammen. **Charles Sealsfield** (1793—1864) der eigentlich Karl Anton Postel hieß und **Friedrich Gerstäcker** (1816—1872) sind seine Hauptvertreter. Spannende Schilderung des Lebens in Amerika, Indien und Australien verschafften diesen Romanen, die es vor allem auf Unterhaltung abgesehen haben, einen großen Leserkreis.

Neben den Jungdeutschen treten mehrere lyrische Dichter auf, die ihre Poesie der politischen Tendenz widmen. **Anastasius Grün** (Graf Anton von Auersperg 1806—1876), ein Österreicher, streitet tapfer und kraftvoll gegen das Metternichsche System und die Herrschaft der Pfaffen in seinen Spaziergängen eines Wiener Poeten:

Stoß ins Horn, Herold des Krieges: Zu den Waffen, zu den Waffen!
Kampf und Krieg der argen Horde heuchlerischer, dummer Pfaffen!
Aber Friede, Götterfriede mit der frommen Priesterschar,
Frieden ihrem Segensamte, Ehrfurcht ihrem Weihaltar!

Große Gestaltungskraft eignete dem Dichter nicht, auch nicht seinen unpolitischen Gedichten, unter denen der Romanzenzyklus Der letzte Ritter die erste Stelle einnimmt; aber was er sagt ist rein, edel und wahr, weil es aus einem wahrhaft vornehmen Herzen kommt. — Nicht weniger lauter und rein, aber von einer Leidenschaftlichkeit, die nicht selten alles Maß verliert, ist **Ferdinand Freiligrath** (1810—1876). Wenn je von einem Dichter, so gilt von ihm das Wort: Facit indignatio versum. Bis wenige Jahre vor der Revolution hatte er seine Muse in den Dienst einer neuen, harmlosen Gattung der Poesie gestellt, der Wüsten und Tropengedichte, — er der nie eine Wüste gesehen — und bei seinen Zeitgenossen rauschenden Beifall gefunden. Die Gedichte: Der Löwenritt (Wüstenkönig ist der Löwe) und Gesicht des Reisenden (Mitten in der Wüste war es) und Der Mohrenfürst wirken heute noch durch ihre Lebendigkeit und Farbenpracht. Auch manche Lieder allgemein menschlichen Inhalts wie Die Auswanderer (Ich kann den Blick nicht von euch wenden) und Ruhe in der Geliebten (So laß mich sitzen ohne Ende) waren ihm gelungen, als die Empörung über die politischen Zustände in der Mitte des fünften Jahrzehntes ihn der Revolution in die Arme warf. Von der Verherrlichung der Freiheit, die in dem Gedicht: Am Baum der Menschheit drängt sich Blüt' an Blüte tiefempfundenen Ausdruck fand, dem Unmut über die Tatenlosigkeit der Deutschen (Deutschland ist Hamlet) und über das soziale Elend (Aus dem schlesischen Gebirge) steigert sich die Leidenschaftlichkeit des Dichters in dem Gedicht Ça ira bis zur

Aufreizung der Massen zum blutigen Kampf gegen die Unterdrücker. Als der Prophet der Revolution selbst erlebt, was er ersehnt hatte, ließ er in dem grausigen Gedicht:

Die Kugel mitten in der Brust, die Stirne breit gespalten
So habt ihr uns auf blut'gem Brett hoch in die Luft gehalten!

die Toten vom März 1848 die Lebenden mahnen, zu vollenden, was sie mit ihrem Tode besiegelt hatten. Nach vielen Jahren aus der Verbannung zurückgekehrt, machte der Dichter seinen Frieden mit den einstigen Tyrannen und „von Glück, von Stolz durchbebt, daß dieses Weltsturms-Wehen, auch ich, auch ich erlebt," schuf er eines der besten Lieder vom Kriege 1870: Die Trompete von Gravelotte. Ganz vergessen sind die einst von einem Sturm der Begeisterung begrüßten Gedichte eines Lebendigen von **Georg Herwegh** (1817—75), die Vorboten der Revolution („Reißt die Kreuze aus der Erde"). Weil sie der Empfindung des Volkes in kräftigster Weise entgegenkam, übersah man das Unkünstlerische und Phrasenhafte dieser Poesie.

Im Gegensatze zu den markigen, revolutionären und aufreizenden Gedichten Freiligraths sind die politischen Lieder **Hoffmanns von Fallersleben** (1798—1874), die er sonderbarerweise Unpolitische Lieder nannte, durchaus harmloser Natur. Man begreift gar nicht, weshalb diese zahmen, meist reiz- und witzlosen Gedichte eines Mannes, dessen politische Wünsche in der konstitutionellen Monarchie gipfelten, verboten worden sind. Sie sind mit Recht vergessen. Dagegen hat der wackere Patriot und Wandersänger mit seinem 1841 in Helgoland gedichteten Liede: Deutschland, Deutschland über alles die Seele des Volkes getroffen und vielen seiner andern Gedichte wie: Mein Vaterland (Treue Liebe bis zum Grabe), Heimkehr aus Frankreich (Deutsche Worte hör' ich wieder), Wie könnt ich dein vergessen, Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald da wachsen unsere Reben, Abend wird es wieder und den anmutigen Kinderliedern: Alle Vögel sind schon da, Wer hat die schönsten Schäfchen?, Ward ein Blümchen mir geschenkt, ein langes Leben im Munde des Volkes gesichert.

. . . Ich erfüllte meine Sendung,
Ein rastlos treuer Priester der Kamönen;
Ich deutete mit jeder leisen Wendung
Ein Fackelträger, nach dem Reich des Schönen.

Was Geibel hier Platen als sein Vermächtnis aussprechen läßt, gilt nicht weniger von ihm selbst. Mit den Worten an Herwegh:

„Komm an in voller Harnischzier, auf Tod und Leben Kampf mit dir", wirft er der politischen und aller Tendenzpoesie den Fehdehandschuh zu.

Emanuel Geibel (1815—1884) und seine Freunde in München am Hofe Maximilians II. huldigten im Geiste der großen Klassiker dem Schönheitsideal der antikisierenden Richtung Goethes als wahre Epigonen, nur daß ihnen das Genie Goethes fehlte. Die Glätte des Verses, die reine und schöne Form, der hohe, abgeklärte Ernst, die sanfte und gütige Gesinnung können über den Mangel an wahrem Inhalt, an Kraft und individuellem Leben in Geibels Gedichten nicht hinwegtäuschen. Sie sind meist langweilig. Packend und ergreifend wirken nur: Der Tod des Tiberius und Der Bildhauer des Hadrian, ein Bild von dem Schicksal des Dichters selbst. Von anderen Gedichten lebt heute nur noch: Der Mai ist gekommen, Und dräut der Winter noch so sehr, Wo still ein Herz in Liebe glüht. Auch in seinen vaterländischen Gedichten enthielt sich Geibel, treu den Worten Goethes, daß die Muse wohl zu begleiten, doch zu leiten nicht versteht, jeder Tendenz. Lieblingsgedichte des Volkes sind geblieben: An Deutschland, Durch tiefe Nacht ein Brausen zieht und Am 3. September. Das einst so hoch gepriesene Gedicht: Nun laßt die Glocken von Turm zu Turm, das vom Erbfeind und Drachen handelt, der mit der Hölle im Bund auszog, die Welt zu knechten, wird wohl allmählich der Vergessenheit anheimfallen. Ruhigere Zeiten können diesen chauvinistischen Ton nicht ertragen.

Von Geibels Münchener Dichtergenossen gilt dasselbe, wie vom Meister selbst; alle tadellos reine, brave Menschen. Aber wir gäben gerne das ganze historische Epos Die Völkerwanderung von **Hermann Lingg** (1820—1905) hin, wenn ihm noch mehrere Gedichte so gelungen wären wie das Lied

Immer leiser wird mein Schlummer,
Nur wie Schleier liegt mein Kummer
Zitternd über mir.
Oft im Traume hör' ich dich
Rufen draußʼ vor meiner Tür,
Niemand wacht und öffnet dir
Ich erwachʼ und weine bitterlich.

Oder hat erst die Brahmssche Vertonung dem Liede seine große Wirkung gegeben? Linggs lyrisch-epische Dichtung umspannt die ganze Welt seit ihrem Bestehen, und trotz der Fülle des Inhalts fehlt es an Inhalt. — Den Gipfel der Kunstdichtung, die auf Gelehrsamkeit sich aufbaut, nur für Hochgebildete und Gelehrte

schafft und der einfachen Empfindung und dem Volkstümlichen aus dem Wege geht, erreicht der Münchener Dichter **Adolf Friedrich Graf von Schack** (1815—1894). Deshalb leben seine formvollendeten, gedankenreichen, epischen Dichtungen wie Die Nächte des Orients, die den Leser durch alle Welten und alle Zeiten führen, und seine tadellosen aber blutleeren Dramen nur noch in der Literaturgeschichte.

Wenn auch **Paul Heyse** (geb. 1830), der jetzt noch in schaffensfreudiger Frische unter uns lebt, die gewaltige Entwicklung unserer Literatur durchgemacht hat, er ist doch das, was er mit 24 Jahren wurde, ein Mitglied des Münchener Dichterkreises, in seinen Kunstanschauungen geblieben. Er teilt mit ihm die Verehrung Goethes und der Antike, die Begeisterung für die bildende Kunst, den Sinn für die klassische Form und den schönen Stil, den Kampf gegen das Häßliche und die Abneigung, die Nachtseiten des Lebens darzustellen. Ein Liebling der Götter und der Menschen, ein Aristokrat, immer auf der Höhe lebend, meidet er die Probleme und Konflikte der Enterbten und Leidenden, die er nie an sich erfahren hat. Daher führt uns der Novellendichter meist in die Kreise der geistig Genießenden, der elenden Not Entrückten und kennt nur ein Thema: die Liebe, die er in hundert Varianten darstellt, wie er auch der kleinen Zahl seiner Charaktere immer wieder etwas Neues abzugewinnen weiß. Die Tragik liegt dieser konzilianten Natur ganz fern und wenn er auch über 50 Dramen geschrieben hat, so war doch das Drama seine unglückliche Liebe. Aber in der Novelle ist er auf der Bahn, die Goethe und Tieck vorgezeichnet hatten, mit Erfolg vorwärtsgeschritten, wenn auch so große Meister wie Keller und K. F. Meyer ihn bald tief in den Schatten gestellt haben. Was sie geschaffen, verbleibt im Herzen des Lesers als dauernder Besitz, aber Heyses Gestalten gehen uns meist bald verloren, weil er zu sehr an der Oberfläche bleibt und nicht tief genug in den Schacht der menschlichen Seele schürft; er malt mehr als er gestaltet. Schön gemeißelte, plastische Bilder zu schaffen, das versteht seine Kunst; aber nicht, uns im innersten Herzen zu treffen und zu rühren. Er hat über hundert Novellen geschrieben, unter denen wenigstens einige, wie Die Stickerin von Treviso, Andrea Delfin, Die Kaiserin von Spinetta und Unvergeßbare Worte genannt werden mögen, aber vielleicht wäre die Hälfte mehr als das ganze gewesen. Überall wird als Muster und Meisterstück gepriesen seine Novelle L'Arabiata (Trotzkopf), und kein Einsichtiger wird ihre Vorzüge, die ausgezeichnete Komposition, die Geschlossenheit der Charaktere, die leuchtende Schilderung des Meeres verkennen, aber der Leser legt sie doch mit einem

„Recht nett" aus den Händen, ohne eine große Wirkung auf Seele und Geist zu verspüren. Auf manche andere Novelle paßt das Goethische Urteil über Emilia Galotti: „Sie ist nur gedacht." Der Künstler Heyse erringt unsere Bewunderung, aber der Dichter läßt uns kalt. Ähnliches gilt von Heyses Romanen. Weil sie einst viel gelesen und gepriesen wurden, möge der Roman Die Kinder der Welt, in der die atheistische Tendenz sich allzu breit macht und Im Paradiese, eine Schilderung der Münchener Künstlerwelt, hervorgehoben werden.

Mit Recht vergessen sind des Münchener Dichters **Friedrich Bodenstedt** (1819—1892) Lieder des Mirza Schaffy. Es sind nicht Übersetzungen, wie Bodenstedt zuerst glauben ließ, sondern eigene Gedichte, die in ein orientalisches Gewand gekleidet waren. Vielleicht war das neue Kostüm die Ursache des geradezu beispiellosen Erfolges der kleinen Gedichte, vielleicht auch die Allerweltsweisheit, die in ihnen steckt. Denn der Durchschnittsleser freut sich über nichts mehr, als Gedanken zu finden, die er selbst schon gedacht hat. Dann erscheint ihm der Dichter klug und weise, und Bodenstedt selbst erklärt den Erfolg mit den stolzen Worten: „Weil du (Mirza Schaffy) nur Diamanten schleifst und Kiesel nicht beachtest." Aber leider sind nur Kiesel und keine Diamanten zu finden.

Mit dem Münchener Dichterkreis verwandt ist **Graf Moritz Strachwitz** (1822—1847), bekannt als Dichter schwungvoller, patriotischer Lieder, sowie des Gedichts Germania (Land des Rechtes, Land des Lichtes) und der Ballade das Herz von Douglas und die beiden Spätromantiker **Gottfried Kinkel** (1815—1882) und **Oskar von Redwitz** (1823—1891), beides dilettantische Erneuerer längst entschwundener, romantisch-sentimentaler Minnepoesie: Kinkel in seinem harmlosen kleinen Epos Otto der Schütz, Redwitz in seinem frommen, von streng katholischem Geiste durchwehten Epos Amaranth. Auch der bedeutende Prosaiker **Adalbert Stifter** 1805—1868) gehört zu diesen leidenschaftslosen, überaus moralischen, kunstbegeisterten, aber etwas philisterhaften Dichtern. Von ihm, dem Schilderer der schönen Natur, gilt Goethes Wort: „Wer mit seiner Mutter, der Natur, sich hält, Find't im Stengelglas wohl eine Welt." Es ist geradezu bewunderungswürdig, was Stifter alles sieht und wie er es sieht. Das Kleine wird durch ihn groß und das Große klein; er entdeckte die Größe des Kleinen in der Natur und in der Seele des Menschen. Das ist sein großes Verdienst; aber es wurde bei ihm allmählich zur Manie und er vergaß seine Menschen um der Natur willen, die sie umgibt. Er weiß die geheime Schönheit des Waldes, Blumen, Gräser, Käfer, ja sogar Kleidung und Möbel bewun-

dernswert und anschaulich zu schildern, aber unser Herz ergreift er doch nur, wo er Menschen seine Kunst zuwendet, wie in der rührenden Schilderung verirrter Kinder; des wackeren, unverzagten Knaben und des kleinen, von tiefem Vertrauen zum größeren Bruder beseelten Mädchens in der Erzählung Bergkristall, oder in dem lebenswahren, ganz individuell gestalteten Hagestolz. Studien und Bunte Steine nennt der Dichter die Sammlungen seiner Novellen und Schilderungen.

Im Gegensatz zu den Gegenwartsdramen der Jungdeutschen holten sich eine Reihe von Dramatikern dieser Zeit ihre Stoffe in entlegenen Zeiten, meist im Mittelalter, verschmähten die Prosa und legten wie die Münchener Dichter den Hauptwert auf die Form, den rethorischen Schwung und eine glänzende Beredsamkeit. Aber ihre Menschen sind meist „Schemen, die der Wahn erzeugte" und dem kunstgerecht aufgebauten Drama fehlt das innere Leben. Darum sind auch Werke, wie z. B. **Ernst Raupachs** Hohenstaufen vergessen und nur **Friedrich Halms** (1806—71) Tragödie Der Fechter von Ravenna findet noch heute Leser und erlebt auch hin und wieder eine Aufführung. Die Sprache ist glänzend, der Stoff: das Schicksal des Sohnes Armins Thumelicus, des Fechters von Ravenna, oder vielmehr das seiner Mutter ist ergreifend. Vor die Wahl gestellt, Thumelicus als Gladiator schmachvoll kämpfen und sterben zu sehen, oder ihn selbst zu töten, wird sie zur Mörderin des eigenen Sohnes. Aber gerade das Pathos und die unwahre Rethorik in den Momenten, wo wir den Ausdruck des einfach schlichten Gefühls erwarten, verhindert eine tiefere Wirkung.

Hebbel.

Nach Goethe und Schiller ist **Friedrich Hebbel** (1813—1863) unser größter Dichter. Schreitet man in der Geschichte der deutschen Literatur vom „Jungen Deutschland" und den Münchener Dichtern zu Hebbel, so ist es, als würde man aus dem Thüringer Wald auf die Wengernalp versetzt. Nach all dem Kleinlichen, Ephemeren oder Zierlichen und Matten endlich wieder klassische Luft und der Hauch des Ewigen und Unsterblichen.

Auch **Christian Dietrich Grabbe** (1801—1836), der Großes und Gewaltiges gewollt hat, darf ihm nicht an die Seite gestellt werden. Der kranke und trunksüchtige Dichter vergeudete seine Kraft an grausigen und entsetzlichen Stoffen, wie in den Dramen: Herzog Theodor von Gothland und Don Juan und Faust, und schreckt in der Darstellung vor dem Ekelhaften nicht

zurück. Von seinen Dichtungen wird vielleicht nur dem Drama Napoleon und die hundert Tage eine gewisse Bedeutung bleiben, nicht dem Drama an und für sich, sondern um einiger großen Züge willen und der kraftvollen Schlachtenschilderung.

Hebbel kehrt wieder zurück zu der großen Goethischen Auffassung von der Kunst: Die Kunst ist sich selbst Zweck. Hoch erhaben über die Eintagsgedanken der Gegenwart füllt er die überlieferte Form der großen Klassiker mit den tiefsten Gedanken, den höchsten Fragen der Menschheit und knüpft seine Tragödie unmittelbar „an die Gottheit an." Aber die ergreifendste Tragödie ist sein eigenes Leben. Was sind Schillers und Kleists Kümmernisse gegen die Not und das Elend dieses großen Mannes? Man spricht nicht gern von dieser Schmach seiner Zeitgenossen, aber dessen sollte man sich immer erinnern, wenn man den Menschen Hebbel richtig beurteilen will, daß er in seiner Jugend oft hat hungern müssen, daß er einmal einen Hund beneidet hat um den Knochen, den dieser benagte, daß er zeitweilig sein Bett mit einem Knechte teilen mußte, und daß die Entbehrungen ein schmerzhaftes Leiden und seinen frühen Tod herbeigeführt haben. Aber durch Not und Hunger nicht gebrochen, durch Mißerfolge nicht zurückgeschreckt, durch Rücksicht auf Erwerb nicht beirrt, schritt er wie ein Held durch das Leben, treu seinem Ideal und seinem Ziel. Dieses Ziel war hochgesteckt. Er wollte über Goethe und Schiller hinaus der Schöpfer der neuen Tragödie werden. Von vornherein stand Hebbel ganz auf dem Grunde der Goethe-Schillerschen Ästhetik. Von derselben hohen Auffassung einer tendenzlosen Kunst, von demselben heiligen Ernst und derselben sittlichen Strenge beseelt, wollte er nur große, gewaltige, vom Dichter selbst durchlebte Probleme der Tragödie zuweisen. Er strebte wie sie nach einer Vereinigung von Sophokles und Shakespeare. In einem Punkt aber wich er ab und faßte dabei Goethes Ästhetik an der Wurzel. Wir erinnern uns, mit welcher Energie Goethe die typische Gestaltung der tragischen Charaktere forderte und erstrebte. Er ging ja darin so weit, daß seine Gestalten überhaupt keine Individuen mehr waren. Hebbels Helden sind dagegen ganz individuell, Menschen wie sie gewiß nur einmal vorkommen. „Das Drama", sagt er selbst, „vergegenwärtigt uns das bedenkliche Verhältnis, worin das aus dem ursprünglichen Nexus entlassene Individuum dem Ganzen, dessen Teil es trotz seiner unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben ist, gegenübersteht." Wenn wir Hebbel recht verstehen, tritt in der Tragödie ein individueller Zug des Helden in Widerstreit mit typischen, allgemein menschlichen Gesetzen und Verhältnissen und an diesem Widerspruch geht der Held zugrunde.

In der Judith ist das Typische die Liebe des Weibes zu einem großen, alles überragenden Mann und die dem Menschen von Natur gegebene Sinnlichkeit. Das Individuelle ist, daß Judith den Höhepunkt der Liebe, die Vereinigung beider Geschlechter, benutzen will, um den Mann zu ermorden. Sie vermag es nicht, weil in jenem Augenblick die Sinnlichkeit erwacht. Das Typische, die Natur, siegt über das Individuelle. Damit ist die Tragödie eigentlich beendet. Daß Judith den Holofernes doch noch tötet, das geschieht aus ganz anderen Gründen, aus Rache wegen ihrer Vergewaltigung und Entehrung und hat nichts mehr mit der Rettung des Vaterlandes zu tun. In dem Drama Gyges und sein Ring ist das Typische die Tatsache, daß die Menschen zu allen Zeiten an bestimmte religiöse und sittliche Anschauungen gebunden sind. Ein einzelner Mensch, Kandaules, will sich darüber hinwegsetzen und seine freien Anschauungen andern aufdrängen. Daran geht er zugrunde. In der Tragödie Herodes und Mariamne ist das Typische und Allgemeingültige das Recht des einen Ehegatten, nach dem Tode des andern über sich selbst zu bestimmen. Der individuelle Zug im Charakter des Herodes ist die egoistische Liebe, in der er den Befehl gibt, seine Gattin zu töten, falls er nicht zurückkehrte. Deshalb muß er lebend verlieren, was er nach dem Tode besitzen wollte. In dem Drama Maria Magdalena ist wieder das Verhältnis der beiden Geschlechter zu einander das Thema. Das Typische, das, was die Natur verlangt, ist hier die sittliche Forderung, daß ein Mädchen sich nur dem Manne hingibt, den es liebt. Indem Klara, aus Furcht vor dem Gerede der Menschen dies Gesetz übertritt und dem ungeliebten Bräutigam das Recht des Gatten einräumt, um ihn zur Ehe zu zwingen, bereitet sie sich selbst den Untergang. In der Tragödie Agnes Bernauer ist nicht nur die Heldin, sondern auch ihr Gatte Herzog Albrecht und dessen Vater Herzog Ernst in diesen Kampf verstrickt. Der Vater vertritt das Recht des Typischen, Allgemeingültigen: Wie die Untertanen in der Schlacht für ihren Fürsten kämpfen und fallen müssen, so muß der Fürst seine Herzensneigung seinem Volk zu Liebe opfern, wenn dadurch die Existenz der Dynastie gefährdet wird. Weil nun Agnes Bernauer, die Baderstochter, ihrer individuellen Neigung folgend, darin einwilligt, die Gattin Herzog Albrechts zu werden, wodurch die Dynastie in ihren erbberechtigten Mitgliedern erlischt, muß sie beseitigt werden, ein Opfer der Notwendigkeit.

Hieraus ergibt sich auch, daß von einer wirklichen Schuld der Hebbelschen Charaktere nicht die Rede sein kann. Sie begehen kein Verbrechen, keine Sünde. Sie haben als Individuen eigentlich alle

recht und nur weil das, was sie erstreben, sich mit dem Typischen oder der Weltordnung nicht verträgt, gehen sie zugrunde. Dahin zielt Hebbels Ausspruch, der sich gegen alle bisherige Auffassung der Tragik richtete, es sei dramatisch völlig gleichgültig, „ob der Held an einer vortrefflichen oder verwerflichen Bestrebung scheitert." An Agnes Bernauer wird wohl niemand eine Schuld finden, Genoveva ist eine Heilige, Kandaules' Anschauungen sind auch die unsern. Was Klara tat, ist keine Sünde, Judith will den Feind töten, um das Vaterland zu retten, und selbst Herodes hat nach den Anschauungen seiner Zeit das Recht, den Blutbefehl zu geben. Nur daß ihre an und für sich berechtigten Bestrebungen die sittliche Weltordnung aufheben, oder ein typisches, allgemein gültiges Gesetz verletzen würden, das macht sie tragisch. Das sind die beiden großen Errungenschaften des Hebbelschen Wirkens, durch die er über das klassische Drama hinausgegangen und der Schöpfer einer neuen, modernen Tragödie geworden ist. Er hat die individuell gestalteten Charaktere eingeführt und an Stelle der typischen Gestalten Ausnahmemenschen gesetzt; und er hat uns befreit von der Schuld- und Schicksalsfrage, die auf der Dichtung und Ästhetik in gleicher Weise lastete. Nicht die Handlung, wie Aristoteles will, sondern die Charaktere und ihre Probleme stehen an erster Stelle. Und schließlich sind Handlung und Charaktere nur um des Problems willen da. Gewaltig und groß muß das Problem sein, und darum soll auch die Handlung den großen Zeiten der Geschichte, die große Menschen hervorbrachten, entnommen sein.

Die älteste der Tragödien ist Judith (1840). Der Stoff ist aus der Bibel bekannt; aber Hebbel hat ihn umgewandelt und das Problem, das wir schon berührt haben, erst in den Stoff verwoben. In der Bibel wird Judith von Holofernes nicht berührt; ferner ist sie eine Witwe, bei Hebbel eine jungfräuliche Witwe. „Nur aus einer jungfräulichen Seele kann ein Mut hervorgehen, der sich dem Ungeheuersten gewachsen fühlt.... Aber eine jungfräuliche Seele kann alles opfern, nur nicht sich selbst, denn mit ihrer Reinheit fällt das Fundament ihrer Kraft.. Ich habe jetzt die Judith zwischen Weib und Jungfrau in die Mitte gestellt und ihre Tat so motiviert." In Holofernes sollte ihr zuerst ein Mann entgegentreten, wie sie selbst sagt: „Der erste und letzte Mann der Erde." Aus Haß wird Bewunderung, aus Bewunderung in dem entscheidenden Augenblick — Liebe. Und damit ist ihr Schicksal besiegelt. Sie vollführt die Tat, aber sie ist innerlich gebrochen, weil sie vor dem Motiv derselben zurückschaudert. Sie kann nicht weiter leben, wenn der Dichter dies auch nur bedingt ausspricht. Diese Jugendtragödie Hebbels hat viele Mängel, die der Dichter selbst anerkannt hat;

aber es war doch seit Kleists Tod das erste, gewaltig erschütternde Drama großen Stils, mit tiefen Gedanken, von sprühendem Leben, kunstreichem Aufbau und kraftvoller Sprache.

So hohes Lob können wir der Tragödie Genoveva nicht zollen, wenngleich Hebbel seine beiden Vorgänger, Maler Müller und Tieck, weit übertroffen hat. Die Wirkung wird beeinträchtigt durch die Breite der Darstellung, den Mangel einer straffen Komposition, das häßliche, vom Dichter selbst später scharf getadelte Beiseitesprechen der Personen, die qualvollen Leiden einer unschuldigen, ja fast heiligen Frau und das Hineinziehen des Übersinnlichen, das als Betrug gekennzeichnet wird. Wie ein edler und keuscher Jüngling durch eine rasende Leidenschaft zum Verbrecher und Schurken wird, das ist das Thema des Dramas. Das zu motivieren, ist dem Dichter nicht völlig gelungen. Es ist richtig, daß Golo vor die Alternative gestellt wird, selbst zugrunde zu gehen oder Genoveva des Ehebruchs anzuklagen. Er wählt das letztere. Hätte er Genoveva wahrhaft geliebt, er wäre lieber selbst zugrunde gegangen, als daß er die Geliebte in Schmach, Schande, Elend, entsetzliche Qualen und zuletzt in den Tod gestürzt hätte. Wenn ihn aber nur sinnliche Gelüste zu Genoveva trieben, so verliert das Drama unser Interesse.

Mit dem Drama Maria Magdalena begab sich Hebbel auf das Gebiet der bürgerlichen Tragödie. Sie unterscheidet sich von Schillers bürgerlichem Trauerspiel, wie der Dichter selbst sagt, „dadurch, das das Tragische nicht aus dem Zusammenstoß der bürgerlichen Welt mit der vornehmen... abgeleitet ist, sondern ganz einfach aus der bürgerlichen Welt selbst; aus ihrem zähen und in sich selbst begründeten Verharren auf den patriarchalischen Anschauungen und ihrer Unfähigkeit, sich in verwickelten Lagen zu helfen." Der falsche Ehrbegriff beherrscht alle hier auftretenden Personen und stürzt sie ins Unglück. Nicht nach der sittlichen Berechtigung ihrer Handlungen fragen sie, sondern nur danach, „was die Leute dazu sagen werden." Die Mutter stirbt, weil der Sohn eines Diebstahls verdächtigt wird. Dem harten und strengen Vater, dem Meister Anton, kommt es nicht sowohl darauf an, ob der Sohn schuldig ist oder nicht, sondern daß er bei Tage vor allen Leuten ins Gefängnis geführt worden ist, darüber kann er nicht hinweg. Von seiner Tochter Klara verlangt er den Schwur, daß sie noch Jungfrau ist, aber er begnügt sich mit der eidlichen Versicherung, daß sie lieber sterben, als ihm Schande bereiten wolle. Bei ihrem Selbstmord hat er nur das eine Wort: „Sie hat mir nichts erspart, man hat's gesehen." Selbst die Weigerung des Sekretärs, Klara zu heiraten, gründet sich weniger darauf, daß sie ihre jungfräuliche Ehre verloren hat,

als darauf, daß ein Mensch lebt, der dies weiß. „Aus der bloßen spröden Einseitigkeit", um mit Hebbel zu sprechen, „ohne Beimischung des positiv Bösen, ist die Schuld abgeleitet; alle Personen, sogar Leonhard sind im Recht." Auf diesem Grunde baut sich das Drama mit meisterhafter Technik, erschütternder und ergreifender Darstellung und einer fast zwingenden Notwendigkeit auf. Es vereinigt mit der analytischen Form, die Schiller am König Oedipus bewunderte, die reiche Charakteristik Shakespeareſcher Gestalten, und auf diese Tragödie, nicht auf Ibsen, geht das moderne bürgerliche Drama zurück.

Mit „Herodes und Mariamne" kehrte Hebbel wieder zur geschichtlichen Tragödie großen Stils zurück. Das Problem ist uns schon bekannt. Es galt die gegebene Überlieferung, daß Herodes seine Gattin aus Eifersucht auf die Überlebenden tötet, zu motivieren. Hebbel ersann die tiefe Liebe Mariamnes zu Herodes. Aus Liebe verzeiht sie ihrem Gatten die Ermordung ihres Bruders, aber Herodes ist nicht groß genug, um das für möglich zu halten, und damit beginnt sein Mißtrauen und seine Sorge, daß Antonius ihn würde töten lassen, um dann Mariamne zu besitzen. Er verlangt daher von ihr das Versprechen, ihn nicht zu überleben. Was sie in ihrer großen Liebe freiwillig getan hätte, das weist sie, da es gefordert wird, zurück. Deshalb gibt er, als Antonius ihn zu sich ruft, den Befehl, Mariamne zu töten, falls er nicht lebend zurückkehren sollte. Mariamne wird dies verraten. Nun wird ihr klar, wie sehr sie ihren Gatten verkannt hat. Doch sie will ihm verzeihen, wenn er die Probe besteht. Daher kann sie ihre Freude nicht verbergen, als er wieder abberufen wird, denn nun wird es sich zeigen, daß er nur in Verblendung gehandelt hat. Aber gerade diese Freude faßt Herodes falsch auf und stellt Mariamne nochmals unter das Schwert. Jetzt gibt es für sie keine Wahl. Sie zwingt den glücklich zurückkehrenden Herodes, sie zu töten und sich so des Köstlichsten, was er besitzt, zu berauben: „Du sollst das Weib, das du erblicktest, töten und erst im Tod mich sehen, wie ich bin." Der Dichter steht mit diesem Drama auf der Höhe seines Schaffens. Auch der Hintergrund ist grandios. Ein ganz individuelles Einzelschicksal wird uns vorgeführt und doch ist es im höchsten Grade symbolisch. Mariamne ist nicht umsonst gestorben. Eine neue Zeit bricht an. Der Mensch ist nicht mehr eine Sache: „Nur ein Ding und weiter nichts" in den Händen des Herrschers. Schon verkünden die heiligen drei Könige die Geburt des erhabenen „Königs aller Könige", dessen milde Lehre von der Gleichheit aller Menschen bald die Welt erobern sollte.

Der eigenartige Charakter der Tragödien Hebbels, daß der

Held schuldlos zugrunde geht, tritt am deutlichsten in dem Drama Agnes Bernauer (1851) in die Erscheinung. Und wiederum ist die Handlungsweise des Gegenspielers nicht weniger berechtigt. Erst nachdem alle andern Mittel erschöpft sind, entscheidet sich Herzog Ernst für den Tod der Agnes, obgleich die ersten Richter des Landes sie dazu verurteilt haben. Er enterbt Albrecht, aber der zum Nachfolger bestimmte, einzig berechtigte Prinz stirbt. Ernst will nun selber für seine Linie verzichten, aber dann ist der Bruderkrieg unvermeidlich. Nun soll Agnes entführt und verbannt werden, aber „Albrecht würde sie suchen, bis an seinen Tod." Einen Priester zu bestechen und einen Totenschein ausstellen zu lassen, um Albrecht eine standesgemäße Heirat zu ermöglichen, dagegen sträubt sich sein Gewissen. So wird die Entscheidung in ihre Hand gelegt. Sie soll die Ehe für eine sündliche erklären und den Schleier nehmen. Das weist sie mit Verachtung zurück und geht lieber in den Tod. Diese schönste, anmutigste und zugleich edelste Gestalt, die je ein Dichter geschaffen hat, geht schuldlos zugrunde, wie König Oedipus; aber wenn wir bei Sophokles die niederdrückende Frage nicht los werden: weshalb diesem Manne solche Qualen und Leiden? in der Agnes Bernauer stehen wir vor der eisernen Notwendigkeit. Und das versöhnt uns mit dem furchtbaren Ende des „Engels von Augsburg."

In bewunderungswürdiger Weise hat Hebbel in der Tragödie Gyges und sein Ring (1854) sein Ziel, „den Durchschnittspunkt, in dem die antike und die moderne Atmosphäre ineinander übergehen, zu treffen" erreicht. Die Idee, „daß die Sitte alles bedingt und beherrscht" ist allgemein menschlich, also auch modern, und die Einfügung des Wunderringes gibt der Tragödie den Anschein eines antiken Schicksalsdramas. Wie im König Oedipus die Gottheit oder das Orakel nichts tut, sondern nur die Handlung ohne es zu wollen anregt, gerade so setzt der Ring zwar scheinbar die Handlung in Bewegung, aber es würde ohne ihn dasselbe geschehen, oder wie das Hebbel selbst sagt: „Er sollte nur funkeln und nimmer als Brücke dem Schicksal dienen, denn dieses entsteigt einzig der menschlichen Brust". Gerade wie in der griechischen Tragödie die Orakel, verbreitet der Wunderring eine düstere, tragische Stimmung und gibt dem ganzen einen unheimlich mystischen Charakter, der das in jeder menschlichen Brust ruhende Gefühl des Schauderns vor der Gottheit und den übernatürlichen Gewalten zum Durchbruch bringt. Es ist groß dargestellt, wie Kandaules, unschuldig als Opfer eines Vorurteils und doch im Gefühl der Schuld, ein hohes Gesetz, wenn auch unbewußt, übertreten zu haben, seinen Tod als notwendig hinnimmt:

Die Welt braucht ihren Schlaf, wie du und ich
Den unsrigen, sie wächst wie wir und stärkt sich
Wenn sie dem Tod verfallen scheint und Toren
Zum Spotte reizt.....
Nur rühre nimmer an den Schlaf der Welt!

In der Trilogie Die Nibelungen hat sich der Dichter an das Volksepos angeschlossen. „Ich wollte", sagt er selbst, „dem Publikum bloß das große Nationalepos ohne eigene Zutat dramatisch näher rücken." Aber gerade das war eine bedeutende Tat. Hebbel gab dem Stoff erst eine große Idee und einen großen, alles einheitlich verbindenden Hintergrund: Das Ersterben des Heidentums vor dem siegreich vordringenden Christentum. Überall lugen die Beziehungen zu diesem Thema heraus. Die Trilogie beginnt damit, und mit ihren letzten Worten: „Im Namen dessen, der am Kreuz erblich" übernimmt Dietrich von Bern die Krone von Etzel. Er ist der Vertreter der milden Lehre Christi und der Begründer einer menschlichen Zeit. Alle anderen sind mehr oder weniger Heiden und Barbaren und ihre, manchmal an das Entsetzlichste streifenden Handlungen, werden dadurch verständlicher. Hebbel hob die Gestalt Siegfrieds, indem er ihn von dem törichten Ausplaudern und Verschenken des Gürtels Brünhildes befreite und hob die Unklarheit in den früheren Beziehungen zwischen Siegfried und Brünhilde auf, indem er den Helden zwar die Lohe durchschreiten, aber Brünhilde verschmähen läßt. Er gab Brünhilde die tief im Mythos begründete Liebe zu Siegfried zurück. Sie muß zwar den Verrat des Helden mit seiner Ermordung rächen, aber nach dem Tode des Geliebten bricht ihr das Herz. Sie lebt, aber sie ist der Welt abgestorben. Sie hält dem Toten die Treue und ist nur dem Namen nach Gunthers Gattin. Wieviel auch der Epiker dem tragischen Dichter gegeben hat, die großartige dramatische Gestaltung und die gewaltige Wirkung ist doch Hebbels Verdienst. Keiner seiner Vorgänger, weder Raupach noch Fouqué noch Geibel ragt an ihn heran.

Es ist ein merkwürdiges Schicksal, daß unsere beiden größten Dramatiker, Schiller und Hebbel, über demselben Stoff, dem Demetrius, gestorben sind. In diesem Drama offenbart sich der Gegensatz beider Dichter am klarsten. Schillers Demetrius ist ein betrogener Betrüger, der durch Verbrechen seine Stellung festhält und infolge seines Betrugs getötet wird. Hebbels Held geht durch „seine edle Männlichkeit und den Adel seiner Seele" zugrunde. Wenn der erstere den Mann, der ihm die Gewißheit bringt, daß der echte Demetrius tot sei, niederstößt, will Hebbels Demetrius, der

doch Iwans außerehelicher Sohn ist, sofort auf seine Macht verzichten. Nur mit Rücksicht auf die Polen, die für ihn eingetreten sind und die er nicht einem unsicheren Schicksal überlassen darf, will er sich krönen lassen, um dann sich selbst das Leben zu nehmen:

> Ich bin der Kapitän von einem Schiff,
> Das scheitert; rasch ins sichere Boot mit euch,
> Dann zünde ich die Pulverkammer an.

Auch diesem Drama hat der Dichter einen großen, geschichtlichen Hintergrund gegeben. Es ist der Versuch der römisch-katholischen Kirche, durch den geraubten Demetrius das Schisma zu beendigen und die beiden Kirchen unter der Herrschaft des Papstes zu vereinigen. In der Bewältigung des großen Stoffes und besonders der Massen des Volkes zeigt sich Hebbel wieder als Meister.

Wenn wir es schon tief beklagen müssen, daß dieses Werk unvollendet geblieben ist, so bedeutet es geradezu einen unersetzlichen Verlust, daß das Drama *Der Moloch* nicht über den zweiten Akt hinaus gediehen ist. Eine gewaltige Idee sollte hier verkörpert werden. Der Molochpriester Hieram, der selbst nicht an den Gott glaubt, bringt das Götzenbild nach der Zerstörung Karthagos zu den Germanen, um sie durch die Einführung einer Kultur zu den zukünftigen Rächern Karthagos an Rom zu erziehen. Aber die Macht des Kultus wird so groß, daß nicht der Gott, sondern der Priester gestürzt wird, als man den Betrug entdeckt. Der Glaube ist über seinen Schöpfer hinausgewachsen. „Ich wollte", sagt Hebbel, „im Moloch den Entstehungsprozeß der bis auf unsere Tage fortdauernden, wenn auch durch die Jahrhunderte beträchtlich modifizierten, religiösen und politischen Verhältnisse veranschaulichen."

Die großen und schwerwuchtigen Tragödien Hebbels haben uns so lange aufgehalten, daß wir dem Komödiendichter, Epiker und Lyriker nur wenige Worte widmen können. Doch mögen die Märchenlustspiele *Der Rubin* und *Der Diamant* wenigstens genannt und auf das liebenswürdige und anmutige Idyll im Stile von Hermann und Dorothea, *Mutter und Kind*, ein Epos von der Erhabenheit der Mutterschaft, hingewiesen werden. Von seinen Gedichten meinte Hebbel selbst, daß gerade sie ihn am längsten und würdigsten überdauern würden. Wir verstehen dieses Urteil, wenn wir uns der Perlen der deutschen Lyrik erinnern wie: *Die Weihe der Nacht* (Nächtliche Stille, heilige Fülle), *Auf ein altes Mädchen* (Dein Auge glüht nicht mehr wie sonst), *Das Mädchen im Kampf mit sich selbst* (Schweigend sinkt die Nacht hernieder), *Höchstes Gebot* (Hab' Achtung vor dem Menschenbild), *Zwei*

Wandrer (Ein Stummer zieht durch die Lande), Das Heiligste (Wenn zwei sich ineinander still versenken), Juno Ludovisi (Du lässest uns die Blüte alles Schönen), Auf eine Verlassene (Und wenn dich einer schmähen will) und die Ballade: Der Heideknabe (Der Knabe träumt, man schicke ihn fort).

Neben Hebbel hat die Zeit noch ein zweites dichterisches Genie geboren: **Richard Wagner** (1813—1883). Er ist der Schöpfer des Musikdramas. Obgleich er sich mit Recht für einen großen Dichter hielt, ist doch der Tonschöpfer größer in ihm. Erst die Musik gibt diesen Dichtungen ihre unerreichbare Höhe, ihre ganz einzig dastehende, gewaltige Wirkung. Die großen Ideen des Tristan, die Charakteristik der Gestalten, die tiefen Empfindungen und Gefühle, werden weniger den Worten, als der Musik anvertraut. Auch hat Wagner selbst sich verbeten, seine Dramen ohne Rücksicht auf die Musik einer Beurteilung zu unterziehen. Deshalb muß hier ein Hinweis auf seine Tondramen genügen, wenn wir auch unserer Bewunderung und Verehrung für den großen musikalischen Genius Ausdruck geben. Wagner ist durchaus Romantiker. Er hat mit Goethe dieselbe hohe Auffassung von der Dichtung als eines tendenzlosen, allein der Schönheit gewidmeten Kunstwerkes, nur mit dem einen Unterschied: für Goethe war die Kunst ein Schmuck des Lebens, für Wagner ist sie eine Kulturmacht, ja die Führerin des Menschengeschlechts. Unter dieser Kunst versteht Wagner seine Schöpfungen, die alle Künste in sich vereinigen, insbesondere: Der Ring des Nibelungen, Tristan und Isolde und Parsifal.

Wenn Hebbel in seinen Nibelungen das Menschliche zum Ausdruck brachte, hat Wagner gerade das Mythische sich für seine Trilogie: Der Ring des Nibelungen ausgewählt und ist zu der alten, nordischen Sage zurückgekehrt. Er gab dem gewaltigen Stoff die Einheit, indem er ihn mit der Idee, die der ursprünglichen Sage zugrunde lag, in allen Teilen und allen seinen Gestalten umfaßte, der Idee von dem Fluch des Goldes. Ihm fallen die Menschen und Götter zum Opfer, mit dem Raub des Goldes beginnt das Vorspiel, die Trilogie ist beendet, als das Gold den Rheintöchtern wiedergegeben wird. Ganz im Sinne der ursprünglichen Sage läßt Wagner Siegfried nach Erweckung Brünhildes sich mit ihr ehelich verbinden. So wird der Haß Brünhildens und ihre Rache, sowie die Ermordung Siegfrieds glaubhaft motiviert. Aber Siegfried hat den Treubruch unbewußt getan, weil ein Zaubertrank ihm die Erinnerung raubte. Deshalb können Brünhilde und Siegfried sich im Tode versöhnt und liebend vereinigen. Den Zwiespalt zwischen Heidentum und Christentum läßt Wagner nicht hereinspielen, er hat dafür einen andern, gran-

diesen Hintergrund geschaffen, indem er das Geschick seines Helden innig mit dem der Götter verband. Mit Siegfrieds Tod vergeht auch die Welt der Götter.

In seinem Tondrama Tristan und Isolde hat Wagner den Sagenstoff, dessen Frivolität nur die große Kunst Gottfrieds von Straßburg erträglich gemacht hat, in höchstem Sinne geadelt, indem er die Liebenden unter den Bann des Todes stellte. „Zwei Liebende", um Nietzsches Worte anzuführen, „ohne Wissen über ihr Geliebtsein, sich vielmehr tief verwundet und verachtet glaubend, begehren voneinander den Todestrank zu trinken, scheinbar zur Sühne der Beleidigung, in Wahrheit aber aus einem unbewußten Drange: sie wollen durch den Tod von aller Trennung und Verstellung befreit sein. Die geglaubte Nähe des Todes löst ihre Seelen und führt sie in ein kurzes, schauervolles Glück, wie als ob sie wirklich dem Tage, der Täuschung, ja dem Leben entronnen wären." Sie wollen den Tod, aber der Liebestrank, den sie unbewußt anstatt des Todestrankes genommen haben, zwingt sie zum Leben und zur irdischen Liebe. König Marke hat Isolde nicht berührt, sie ist Tristan zu eigen im Leben und Tod. Als der Verrat offenbar wird, hat Tristan nur das Wort: „Wohin nun Tristan scheidet, willst du, Isold, ihm folgen?" Und sie folgt ihm in den Tod. An der Leiche des Geliebten „verweht ihre Seele".

Der Tod ist der Erlöser der Liebenden. Fast durch alle Tondramen Wagners geht dieser Gedanke der Erlösung. In dem Fliegenden Holländer wird der Held durch Sentas Treue bis in den Tod von der ewigen Verdammnis errettet, ebenso Tannhäuser durch Elisabeths heilige Reinheit und Lohengrin erlöst Elsa von Schmach und Tod. Am tiefsten kommt dieser Gedanke Wagners in seinem letzten großen Werk, dem Parsifal, zur Erscheinung. Wagner hat den schönen Gedanken Wolframs, daß nicht Weltflucht und Askese, sondern der Kampf und Sieg über Versuchung und Sünde den Wert des Menschen erweist und daß der Charakter des Menschen sein Schicksal ausmacht, vertieft und klarer zur Darstellung gebracht. Erst als Parsifal dieselbe Versuchung, der Anfortas unterlegen ist, siegreich bestanden hat, ist er befähigt, Anfortas zu retten. Im Epos tut Parsifal die erlösende Frage, nachdem er durch das Leben erfahren hat, daß über allen konventionellen Gesetzen das natürliche und wahre Gefühl des Herzens steht; Wagners Held muß an sich selber alles das erleben, was Anfortas empfunden und gelitten hat, um „durch Mitleid wissend" der Erlöser des Grals und seines Königs zu werden.

Auch auf dem Gebiet des heiteren Tondramas hat Wagner ein großes, unsterbliches Werk, Die Meistersinger von Nürn-

berg geschaffen, das man ganz abgesehen von der Musik als eines unserer besten und wirksamsten Lustspiele bezeichnen kann.

An die beiden großen dramatischen Dichter ragt an Begabung nur der im selben Jahre mit ihnen geborene Thüringer **Otto Ludwig** (1813—1863) heran, eine vornehme Gestalt reinsten Wollens und edelsten Handelns. Mit Ehrerbietung, aber zugleich mit Wehmut schauen wir zu ihm empor, weil gerade das hohe Bestreben, nur das Größte zu schaffen, seine Kraft aufrieb. Die grüblerische, nie endende Reflexion über die Theorie der Dichtkunst zerstörte sein Schaffen und die unablässige, scharfe Selbstkritik die Freude am Gelingen. Mit Goethe, Schiller und Hebbel war er einig in der Tendenzlosigkeit der Poesie, er ging sogar noch weiter und verurteilte die Sentenzen und „die großen schönen Reden" Schillers, durch die dieser fremde, tendenziöse Elemente in das Drama hineingetragen habe. Von hier aus kam er zu einer höchst verwunderlichen, fast krankhaften Abneigung gegen Schiller, die aus der Vergötterung der realistischen Kunst Shakespeares immer neue Nahrung sog. Schillers Gestalten sind ihm nicht wahre Menschen, sondern von der Phantasie ausgebrütete und konstruierte Puppen, deren Schwäche nur durch den Prachtmantel der Schillerschen Rhetorik verdeckt würde.

Von den Dramen Ludwigs haben nur zwei die Gewähr eines längeren Lebens in sich: Der Erbförster und die Makkabäer. In dem erstgenannten zeigte Ludwig zuerst seine dichterische Selbstständigkeit, Einfachheit und Natürlichkeit, und greifbar vor Augen dargestellte Wirklichkeit. Der Held ist ganz individuell und in seiner Eigenart eine ganz neue Schöpfung, „ein Instinktmensch", um mit dem Dichter zu sprechen, dem die Reflexion nur um so schlimmere Dienste tut, wenn er meint, sie los zu sein. Durch die große Kunst der Charakteristik wird selbst das Unglaubliche wahrscheinlich, daß ein kleiner Streit zwischen dem Erbförster und seinem Herrn zu einem Kampf auf Leben und Tod emporwächst. Gegen den Vorwurf, eine Schicksalstragödie geschrieben zu haben, verteidigt sich der Dichter mit Recht. Nicht durch Zufall wird Marie von ihrem Vater getötet, sondern sie läuft absichtlich in den Schuß, um ihren Geliebten zu retten. Über die letzten Akte ist in wunderbarer Weise die Stimmung des Furchtbaren und Grausigen gebracht. Aber trotzdem ist die Wirkung der Tragödie nicht rein. Ein solcher Starrkopf, wie der Erbförster, der nicht einsehen will, daß der Herr des Waldes mit diesem machen kann, was er will, bleibt unverständlich und deshalb unseres tiefern Anteils bar.

Daß die realistische Kunst für eine große historische Tragödie nicht ausreicht, hat der Dichter, als er sich dem Stoff der Makkabäer

zuwandte, bald eingesehen. Auch in der Form nähert er sich in diesem Drama dem viel gescholtenen Schiller. Er geht über die enge Sphäre des Wirklichkeitsdramas hinaus, stellt gewaltige Leidenschaften und große Probleme dar, die er wie Hebbel an die Gottheit anknüpft. Die Syrier haben im Jahre 167 v. Chr. die Juden unterjocht und den Götzendienst eingeführt. Ein Retter entsteht in der Gestalt des Makkabäers Juda. Schon hat er den Weg nach Jerusalem frei gemacht, da greift der Feind an einem Sabbath an, und das Heer der Juden läßt sich, aus Furcht vor dem Gesetz der Sabbathheiligung, ohne Gegenwehr niedermachen. Doch gerade dieser, wie Wahnsinn erscheinende Gehorsam bringt dem Volke Rettung. Die Syrier weigern sich „mit solchem Feind zu kämpfen, den solch furchtbar gewaltiger Gott erfüllt, daß er, was menschlich im Menschen ist, den Sinn für Schmerz verzehrt." Die Szene des letzten Aktes, in der die Söhne Leas freudig um ihres Glaubens willen in den Feuertod gehen und von der Mutter selbst in die Flammen getrieben werden, ist von gewaltiger Kraft und erschütternder Wirkung. Die Vorzüge der realistischen Kunst, die unmittelbare Darstellung der Natur und die eindringende Kleinmalerei, nicht nur der äußeren Umwelt, sondern auch der Gefühle und Empfindungen, eignen den beiden Romanen Ludwigs Heitherethei und Zwischen Himmel und Erde, nur daß der Leser nicht selten allzu sehr die Arbeit und das Grübeln des Dichters mit empfinden muß. Annedorles oder Heitheretheis Trotz wird nach vielen Wirrungen, Elend und Trübsal doch durch die Treue des heimlich Geliebten gebrochen. In dem Roman Zwischen Himmel und Erde wird uns das tragische Schicksal einer Dachdeckerfamilie und der Kampf zweier ganz ungleich gearteter Brüder um den Besitz eines von ihnen geliebten Mädchens vor Augen geführt. In der Gestalt des sentimentalen, allzu zarten Apollonius, „des Federchenlesers", der nach dem edlen Grundsatz handelt: „Das Böse bannt, wer's mit Gutem vergilt," hat der Dichter wohl sich selber gezeichnet. Apollonius entsagt dem heißersehnten Glück, auch nachdem die Geliebte Witwe geworden ist, weil der Schatten des Bruders zwischen ihnen steht. In der ergreifenden Darstellung seelischer Leiden, in der Aufdeckung innerster Empfindungen und zugleich der Kraft der Sprache steht hier der Epiker Ludwig auf seiner Höhe.

Immer mehr wird nun der Roman das Gefäß, in dem der Dichter, was er seinem Volke zu sagen hatte, niederlegte und er war auch die Dichtungsgattung, in der der Autor am meisten hoffen konnte, gehört zu werden. Nach zwei Seiten entwickelte sich der Roman zu hoher Blüte: als Zeitroman, der die Gegenwart und als

geschichtlicher Roman, der die Vergangenheit darstellt. Den ersteren haben wir verfolgt von Goethes Wilhelm Meister bis zu den Jungdeutschen.

Unter den bedeutenden Talenten, die auf diesem Grunde weiterbauten, steht an erster Stelle **Gustav Freytag** (1816—1895). Er war kein großer Dichter, aber ein bedeutender Schriftsteller. Seine Dichtungen haben den Zug ins Philiströse, Kleinbürgerliche, aber gerade hierin liegt zugleich ein Verdienst des Dichters. In den Romanen von Wilhelm Meister an sind die Helden meist genießende, nicht arbeitende Menschen. Freytag nimmt die Arbeit zum Thema und damit zum Objekt den Bürgerstand; in dem Roman Soll und Haben ist es der arbeitende Kaufmann, in der Verlorenen Handschrift der arbeitende Gelehrte. Der Adel, der darin geschildert wird, dient nur als Folie zur Verherrlichung des Bürgertums. Hierauf, daß der wackere und fleißige Bürger seinesgleichen dargestellt fand, nicht auf den inneren Vorzügen, wie der feinen, realistischen Kleinmalerei, beruht der große Erfolg von Soll und Haben. Freytag wurde mit einem Schlage einer der ersten Schriftsteller und blieb es auch für lange Zeit, obwohl sein zweiter großer Zeitroman: Die verlorene Handschrift sich weder in seiner Anlage, noch in der Darstellung mit dem ersten messen konnte. Daß Freytags Journalisten nach Minna von Barnhelm das beste deutsche Lustspiel sind, das wird nun schon seit 50 Jahren in den Schulen gelehrt und ist fast ein Axiom geworden. Aber es hält seinem Ruhm nicht Stich; der Aufbau zwar ist tadellos, auch fehlt es nicht an wirkungsvollen Szenen, aber im ganzen ist es doch ein frostiges, langweilendes Lustspiel und sein Humor oft gezwungen. Das Sujet, der Wahlkampf, erscheint kümmerlich und klein, wie die Summe Geldes, von der das Schicksal der Hauptperson abhängt. Das Drama sagt uns wenig und läßt noch weniger in uns zurück.

Als Freytags bedeutendstes Werk gilt der Zyklus geschichtlicher Romane: Die Ahnen, der aus den Romanen Ingo und Ingraban, Das Nest der Zaunkönige, Die Brüder vom deutschen Haus, Markus König, Die Geschwister, Aus einer kleinen Stadt, besteht. Zu seiner Würdigung bedarf es eines kurzen Rückblicks.

Der Begründer des modernen geschichtlichen Romans ist **Willibald Alexis** (1798—1871). In seinen Romanen, von denen Cabanis, Der Roland von Berlin, Die Hosen des Herrn von Bredow, Ruhe ist die erste Bürgerpflicht die wertvollsten sind, schildert er, von echtem Patriotismus erfüllt, die Geschichte der Mark Brandenburg, die Taten des Volkes und seiner Markgrafen und Kürfürsten. Unübertroffen ist die Darstellung der Sitten

jener Zeit, meisterhaft die Charakteristik ihrer großen Männer und köstlich die Bilder der Landschaft. Es fehlt oft eine geschlossene Handlung, und durch manche allzu breite Ausführung müssen wir uns unfroh durcharbeiten. Aber was Alexis auch darstellt, die märkische Landschaft oder eine Schlacht, die Raubritter oder Friedrich den Großen, das große Reinmachen bei der Frau von Bredow oder Berliner Bürger am Anfang des 19. Jahrhunderts, überall erfreut und fesselt er uns durch die Wahrhaftigkeit und lebendige Anschaulichkeit seiner Darstellung. Diese rauhen und in der rohen Zeit verwilderten, aber treuen, unverwüstlichen, nur durch den Tod zu besiegenden Männer Alt-Brandenburgs unvergeßlich darzustellen und die Größe der brandenburgischen Fürsten gerade im Unglück zu schildern, darin ist er unübertroffen. Mehr gelesen als Alexis wurden freilich die wertlosen historischen Romane, wie Friedrich der Große und sein Hof, Napoleon der Erste und sein Hof und zahllose andere von **Luise Mühlbach** (1814—1873). — Wie Alexis die Mark, so hat W. Hauff in seinem Roman Lichtenstein seine schwäbische Heimat verherrlicht, und gleichfalls nach Schwaben führt uns der Ekkehard, eine Geschichte aus dem 10. Jahrhundert von **Joseph Victor Scheffel** (1876—1886). Nach Scheffels Meinung sollte der historische Roman das werden, was die epische Dichtung in blühender Jugendzeit der Völker gewesen war, und das könnte er nur, wenn der, der die alten Gebeine ausgräbt, sie zugleich auch mit dem Atemzug einer lebendigen Seele anhaucht, auf daß sie sich erheben und kräftigen Schrittes, als auferweckte Tote einherwandeln. Ob das dem Dichter wirklich gelungen ist, wird man bei aller Anerkennung der schönen Vereinigung von Wissenschaft und Kunst, der prächtigen Darstellung des Hof- und Klosterlebens, der köstlichen Schilderung der Landschaft des Hohentwiels, der Alpenhöhen des Säntis und der Appenzeller Täler nicht unbedingt zugeben. Aber die Schuld trifft weniger Scheffel, als die Dichtungsgattung. Was der Leser des Zeitromans mit sich bringt und in sich trägt, die Kenntnis seiner Zeit und der Umwelt, das kann auch der vorzüglichste Kenner der Vergangenheit durch keine Schilderung ersetzen. Die Gestalten des historischen Romans bleiben oft Schatten, die der Wahn erzeugte, und zu ihnen wird man wohl auch den Helden des Romans Ekkehard rechnen müssen. Nur ganz große Meister, wie K. F. Meyer, verstehen es, auch im historischen Roman unser Herz und unsern Verstand für ihre Helden gefangen zu nehmen. An das heitere Epos Scheffels Der Trompeter von Säckingen, das auch in der deutschen Vergangenheit spielt, wird man so hohe Anforderungen nicht stellen. Er trompetet nun schon in 130 Auflagen seine lustigen Lieder

zur Freude von Tausenden, und der philosophierende Kater Hiddigeigei hat noch mehr Schule gemacht als Hoffmanns Kater Murr. Aber einen hohen Wert darf man der liebenswürdigen Dichtung nicht beimessen. Dasselbe gilt von den lustigen Kneipliedern im Gaudeamus und den Liedern nach Art der Minnesänger und der Fahrenden in der Frau Aventiure. Die feuchtfröhlichen Gesänge vom Herrn von Bodenstein, vom Enderle von Ketsch und vom Zwerg Perkeo, Als die Römer frech geworden, sichern dem Dichter begeisterte Verehrung aller jugendlich übermütigen Herzen. Der schwarze Walfisch von Askalon ist sogar bis zu den Schiffern von Amalfi vorgedrungen.

Größeres als Alexis und Scheffel wollte Freytag geben: Die Geschichte des deutschen Volkes von der Völkerwanderung an bis zu seiner Zeit, dargestellt an den Schicksalen des Vandalen Ingo und seiner Nachkommen. Dem Kenner der deutschen Vergangenheit ist die Schilderung der alten Zeit vortrefflich gelungen, aber das Ganze nimmt einen matten und öden Ausgang. Die Romane sind eine schöne Frucht der Zeit der wiedergewonnenen deutschen Einheit, wo man die Größe des Vaterlandes noch nicht als etwas selbstverständliches hinnahm und sich gern durch die Kenntnis der Vergangenheit über den hohen Wert des Errungenen belehren ließ, aber ihr künstlerischer Wert ist nicht bedeutend. Sie leiden an den Grundgebrechen der Gattung an und für sich. Dasselbe gilt von **Heinrich Riehls** (1823—1897) kulturgeschichtlichen Novellen und Geschichten aus alter Zeit und noch mehr von den zahlreichen Nachfolgern Freytags: **Felix Dahn** (geb. 1834) schildert in seinem großangelegten Roman, der sein bester geblieben ist: Ein Kampf um Rom den Untergang der Ostgoten. Den großen, auch heute noch dauernden Erfolg verdankt das Buch mehr dem Stoff, als dem Dichter. In den achtziger Jahren konnte man an jedem Weihnachtsfeste mit Sicherheit eines Romans von Dahn aus der Völkerwanderung (Felicitas, Attila, Bissula Gelimer usw.) gewärtig sein, die alle fast spurlos weggeschwemmt wurden, als die Mode vorüber war. Ebenso erging es den einst vielgelesenen Werken **Ernst Ecksteins** (1845—1900), wie: Die Claudier, Prusias und Aphrodite. Den unheimlich fruchtbaren Verfasser von historischen Romanen **Oskar Meding** (Samarow, 1829—1903) führen wir nur an, um zu zeigen, bis zu welcher Torheit und Verkehrtheit diese Dichtungsgattung sich verirren konnte.

Eine besondere Abart von ihr, der archäologische Roman, wurde Ende der siebziger Jahre Mode und beherrschte während einer Reihe von Jahren den literarischen Markt. Uns erscheint dies

heute unbegreiflich. Der Hauptmangel des historischen Romans, die Zeitwidrigkeit, der Widerspruch zwischen dem Denken und Empfinden der Menschen, die der moderne Dichter zuletzt nicht anders als modern darstellen kann, mit dem Kostüm und der Umwelt der Menschen der alten Zeit, tritt geradezu erschreckend auf in den archäologischen Romanen von **Georg Ebers** (1837 bis 1898), der in den Dichtungen Eine ägyptische Königstochter, Uarda, Homo sum u. a. die Zeit der Pharaonen wieder aufleben lassen wollte. Er glaubte und hat es viele seiner zahllosen Leser glauben gemacht, daß diese, mit gelehrten Anmerkungen ausgestopften Puppen, diese Ägypter, die so schlechtes Deutsch sprechen, wirkliche Menschen wären. Besseres schuf **Georg Taylor** (1837 bis 1909), der auf ähnlichen Pfaden wandelte, mit seinen Romanen Antinous und Klytia. Aber die Verirrung war zu groß, es folgte bald ein Rückschlag, der dem archäologischen Roman ein Ende machte.

Während der Blüte der archäologischen Erzählung erstand in der Schweiz ein Meister des historischen Romans **Konrad Ferdinand Meyer** (1825—1898). Er hat das erreicht, wonach jene Dichter vergeblich strebten. Wir leben wirklich mit seinen Gestalten aus ferner Vergangenheit, als wären es unsere Zeitgenossen. Er packt und ergreift uns in tiefster Seele, er zwingt uns zu leidenschaftlichem Lieben oder Hassen gegenüber seinen Menschen, weil er in ihnen das Ewige, das Allgemeinmenschliche, das Typische darstellt. Er haucht seinen Helden die eigene, große und leidenschaftliche Seele ein, und doch ist kaum ein Dichter objektiver, kühler seinem Stoff gegenüber. Was Schiller an Goethe rühmt, das gilt auch für diesen Künstler: „Ohne alle Vertraulichkeit entflieht er dem Herzen, das ihn sucht, dem Verlangen, das ihn umfassen will. Die trockene Wahrheit, womit er den Gegenstand behandelt, erscheint nicht selten als Unempfindlichkeit.... Wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude, so steht er hinter seinem Werke." Nur große, gewaltige Menschen, nur große Epochen der Weltgeschichte sucht er für seine künstlerische Gestaltung aus und an diesen Menschen wieder bedeutende Ereignisse, wichtige Entscheidungen, wo der Charakter klar und unverhüllt sich offenbaren muß. Eine vornehme, aristokratische Natur, geht er unbekümmert um den Erfolg und um das Geschrei der Naturalisten seinem hohen Ideale nach, indem er sich eins weiß mit Goethe und Schiller in der Darstellung des Schönen und Unsterblichen in der Menschenbrust, „er prägt es aus in Täuschung und Wahrheit... in allen sinnlichen und geistigen Formen und wirft es schweigend in die unendliche Zeit." Unberührt von irgend einer Tendenz oder unkünstlerischen Absichten, ganz im Gefühl seines Wertes und seiner Taten, bewun-

dert selbst von seinen Gegnern, schreitet er durch das Leben, wie sein Dante am Schluß der Hochzeit des Mönchs: „Er wendete sich und schritt durch die Pforte, welche ihm der Edelknabe geöffnet hatte. Aller Augen folgten ihm, der die Stufen einer fackelhellen Treppe langsam emporstieg."

Keller nannte das freilich ein „sich mausig machen" und konnte dieses „auf Stelzen gehen" seines Landsmannes nicht vertragen. Aber es war nicht Unnatur, sondern das innerste Wesen Meyers. Er stand immer auf der Höhe. Der Mensch war mit dem Höchsten, was das Leben bieten kann, kaum zufrieden und der Dichter konnte in seiner Kunst sich kaum genug tun. In einem Alter, wo andere sich schon zur Ruhe setzen, begann er sein Schaffen und änderte, verwarf, besserte unablässig. Nie kommt er dem Leser entgegen, nein, als wollte er jeder Volkstümlichkeit widerstreben, zwingt er den, der seine Werke genießen will, zur Mitarbeit und wird durch seine lapidare Kürze nicht selten unverständlich. Er ruht nicht, bis er das erreicht hat, was schon Sallust als das höchste Ziel des Schriftstellers hinstellt, der Größe des Gegenstandes den Stil anzupassen, und bis er jene herrlich plastischen Bilder ausgemeißelt hat, die sich unvergeßlich in uns eingraben und die das Entzücken vieler Tausende geworden sind. Aus diesem Geiste sind die geschichtlichen Romane und Novellen entstanden, die mit zwei Ausnahmen alle in der Reformationszeit oder in dem Zeitalter der Renaissance spielen. Wir müssen uns begnügen, die Titel in der Reihenfolge der Entstehung, zugleich einer Reihenfolge der Phasen seiner inneren mächtig sich entfaltenden Entwicklung, anzugeben. — Wer wollte es auch wagen, mit einem so großen Künstler in der Erzählung zu wetteifern? — *Das Amulett*, *Jürg Jenatsch*, *Der Schuß von der Kanzel*, *Der Heilige*, *Plautus im Nonnenkloster*, *Gustav Adolfs Page*, *Die Hochzeit des Mönchs*, *Die Richterin*, *Die Leiden eines Knaben*, *Die Versuchung des Pescara*, *Angela Borgia*. Diesen Werken geht das erzählende Gedicht *Engelberg* voraus und die erste köstliche Frucht des zum Dichter und deutschen Patrioten gereiften Mannes, die Dichtung in Versen (1871) *Huttens letzte Tage*, von der Landung in Ufenau bis zu seinem Tode, zugleich ein prachtvolles Charakterbild Huttens durch ihn selbst,

Aber wir würden ein unvollständiges Bild des Dichters geben, wenn wir nicht auch seiner *Lyrik* gedächten. Der Lyriker Konrad Ferdinand ist ein ebenso großer Künstler. Er hat nicht für die große Menge gedichtet. Den tiefen Gedanken eignet eine schwere Form. Auch seine Balladen, trotz der Mittel der volkstümlichen Dichtung, der dramatisch sprunghaften, mehr andeutenden Form, sind nicht

sowohl Produkt des Genies, als der Kunst. Nur wer an Geist und Lebenserfahrung viel mitbringt, wird die Ballade: Füße im Feuer in ihrer grausigen Schönheit sofort erfassen. „Große Gedanken und ein reines Herz", könnte man als Motto über seine Gedichte schreiben. In ein einziges kleines Gedicht: Ja, faßt er die Idee des Goethischen Faust zusammen. Aus einem falschen Gerücht über Schillers Bestattung erwächst ihm ein herrlicher Gedanke:

Ein Unbekannter nur,
Von eines weiten Mantels kühnem Schwung umweht,
Schritt dieser Bahre nach. Der Menschheit Genius war's.

Das ganze zukünftige Leben einer Braut bringt er in dem Hochzeitslied in den Refrain: Geh' und lieb' und leide. Die vom Regen verwischten Fußtapfen der scheidenden Geliebten werden die erlöschenden Erinnerungen, die von den eingelegten Rudern langsam in die Tiefe gleitenden Tropfen die schönen Stunden im menschlichen Leben. In der Lenzfahrt kommt der Schmerz um die verscherzte Jugend zu ergreifendem Ausdruck:

Und ob die Locke mir ergraut,
Und bald das Herz wird stille stehn,
Noch muß es, wann die Welle blaut,
Nach seinem Lenze wandern gehn.

Das ist das Große an Konr. Ferd. Meyers Lyrik: was er auch schildert, Natur oder Menschen, das Glöcklein seiner Kirche oder das große Leuchten des Alpenglühens, immer zieht er uns empor in die lichten Höhen des Ewigen, des Unsterblichen und Unzerstörbaren in der Menschenbrust. Was der Dichter ersehnt hat, als sein höchstes Ziel, es ist viel herrlicher und größer erfüllt worden, als er geträumt.

Was kann ich für die Heimat tun,
Bevor ich geh' im Grabe ruhn?
Was geb' ich, das dem Tod entflieht?
Vielleicht ein Wort, vielleicht ein Lied,
Ein kleines stilles Leuchten!

Während Deutschland sich glorreich seine Einheit erkämpfte, schenkte ihm ein nicht reichsdeutsches Land, die Schweiz, zwei große Meister der Erzählungskunst, neben K. F. Meyer **Gottfried Keller** (1819—1890), dessen bedeutendste Werke fast in derselben Zeit erschienen sind, wie die seines Landsmannes. Wie sie körperlich und in ihrer Lebensführung und Lebensauffassung die größten Gegensätze waren, so auch als Dichter. Meyer immer ernst, feierlich, voll Pathos, meist in Pose und fern von jeder Tendenz, der Ver-

treter der Leidenschaft und der Tragik. Keller einfach, naturwüchsig, schlicht und zierlich wie sein kleiner Körper, leidenschaftslos, immer lehrend, immer predigend, wie der jugendliche Schiller. Meyer sucht seine Stoffe in vergangenen Zeiten, Keller lebt und webt in der Gegenwart. Jener ist der größere Künstler, dieser der größere Dichter. Er ist ein Genie der Erfindung von unermeßlichem Reichtum der Gestalten, der nur am Baume zu schütteln braucht, daß ihm die herrlichsten Früchte in den Schoß fallen, und ebenso reich und individuell ist er in der Sprache, immer originell und schöpferisch wie die Natur selbst, ganz im Gegensatz zu dem kunstreichen, fast gemeißelten Stil Meyers.

Kommt man von Konrad Ferdinands meist düstern, von tragischer Luft durchwehten Werken zu Keller, so fühlt man sich in eine heitere Welt voll Frühlingslust und Lebensfreudigkeit versetzt. Nicht daß Keller sich humoristische Stoffe aussuchte, oder seine Novellen vom Gesichtspunkte des Humors geschrieben hätte, nein, es ist die freie und befreiende, über den Dingen stehende Weltauffassung des gesunden Optimismus, die innere Heiterkeit, die uns in seinen Werken entzückt.

Fern liegt es ihm, durch Häufung komischer Situationen lautes Lachen zu erregen, aber jenes stille, vergeistigte Lächeln, das nicht unsere Lachmuskeln, wohl aber Herz und Geist in Bewegung setzt und eine andauernd heitere, über alles Kleinliche erhabene Stimmung erzeugt, das ist eine der besten Wirkungen seiner Poesie. Diese Kellersche Lebensauffassung ist am schönsten verkörpert in seinen Frauengestalten. Wer gedächte da nicht mit Freuden der Dorothea im Grünen Heinrich, der Lux und der schalkhaften Hildeburg im Sinngedicht? Küngolt in Dietegen zeigt noch im höchsten Kummer ein „Restchen von Schalkheit", das Estherchen im Pankraz wird oft zum Weinen gebracht, aber „durch das reichliche Weinen strahlt die Sonne ihrer Heiterkeit immer wieder hervor"; das arme Brenchen in Romeo und Julie auf dem Dorfe hat gewiß keine Ursache zur Lustigkeit; aber „rührend war es zu sehen, wenn trotz allem das gute Kind bei jedem Sonnenblick sich ermunterte und zum Lächeln bereit war". Dieses Lachen ist nach Kellers Meinung und Empfindung etwas durchaus Innerliches, es beweist ihm die Freiheit des Geistes und die Unschuld des Herzens. Deshalb halte man es nicht für plötzlichen Einfall oder Eingebung der Laune, wenn Reinhard im Sinngedicht auf das Rezept des alten Logau vertrauend nach einer Gattin sucht, die beim Kuß errötend lacht oder lächelnd errötet; er weiß, daß sich dahinter die wahre Holdseligkeit des Weibes, die mit Geist gepaarte Empfindung des Herzens verbirgt. Der Leser aber empfindet bei der Lektüre jenes herrlichen

Novellenzyklus die Wahrheit der Goethischen Worte: „Die wahre Poesie kündet sich dadurch an, daß sie als ein weltliches Evangelium durch innere Heiterkeit, durch äußeres Behagen uns von den irdischen Lasten zu befreien weiß; wie ein Luftballon hebt sie uns mit dem Ballast, der uns anhängt, in höhere Regionen." Wen sollte es nach dem Gesagten wundern, daß Keller ein Meister ist in der Darstellung der Wesen, die Lebenslust und Freude am reinsten atmen, der Kinder und des kindlichen Gemüts? Denken wir an die köstliche Spielszene der Kinder in Romeo und Julie; die Schilderung der ersten Bekanntschaft von Küngolt und Dietegen, oder die Krone aller, die prächtige, humorvolle Anfangsszene im Salander — und die ganze wunderbare Gemütstiefe des Dichters wird uns offenbar.

Diese packenden, trefflichen Schilderungen lassen den Reichtum des Dichters, seine Kenntnis der Welt und des Menschenherzens ahnen; gibt es doch kaum ein Gebiet des menschlichen Wissens, kein Geheimnis der Natur, keine noch so verborgene Falte des menschlichen Charakters, die Keller nicht erkannt oder ergründet hätte: die größten philosophischen Probleme, wie die kleinsten Einzelheiten des Handels oder Ackerbaues behandelt er mit gleicher Sachkenntnis; Keller, der Junggesell, gab uns die herrlichste, verständnisvollste Schilderung einer Idealehe (im Salander), er, der Dichter, beleuchtete mit größter Wahrheit und glücklicher Ironie die staatlichen Verhältnisse seiner Heimat. Immer steht er auf festem, ihm wohlbekannten Boden. Die Heimat, Schweizer Sitten und Verhältnisse sind der Hintergrund fast aller seiner Werke. Eine solche, wahrhaft realistische Darstellung verleiht den Kellerschen Gestalten jenen plastischen Zauber, der sie in unser Herz unvergeßlich eingräbt. Aber weit entfernt, diesen Realismus zur Darstellung der platten Wirklichkeit zuzuspitzen, gibt er seinen Helden aus dem eigenen reichen Herzen, was ihnen zur Vollendung fehlt, erhebt sie von zeitlichen Menschen der Wirklichkeit zu typisch-wahren, ewigen Gestalten.

Eine so hohe Kunststufe — eigentlich eine Vereinigung beider Kunstrichtungen — schließt Keller freilich von der Volkstümlichkeit aus. Ebenso wie Goethe verlangt er zum wahren Genuß seiner Werke nicht wenig Denken vom Leser; er will nicht gelesen und wieder vergessen, sondern erobert sein und ständiger Besitz bleiben. Von dem bekannten Freibrief der Poesie, „im einzelnen ein bißchen unvernünftig sein zu dürfen", scheint Keller ausgiebigen Gebrauch zu machen. Er haßt förmlich das Gewöhnliche, Alltägliche, seine überaus lebhafte Phantasie sucht das Originelle, Seltsame, Wunderbare, wie ja z. B. die Leute von Seldwyla nur Seltsamkeiten und Narrheiten zum besten geben. Kellers Männergestalten sind meist

seltsame Käuze, wie er sie selbst nennt; oft sind es passive, unselbständige Naturen, lauter grüne Heinriche, die eines Anstoßes von draußen bedürfen; diesen erhalten sie von den Frauen, einem gar kräftigen, in Sachen der Liebe oft allzu aggressiven Geschlechte. Aber bei eingehenderem Studium der Dichtungen werden wir jenes Wunderbare, Seltsame nur im Bereiche des Äußeren finden — in der Welt des Inneren, des Geistes und Herzens aber, welche Fülle von originellen und doch so wahren und tief durchdachten, im höheren Sinne wirklichen Charakteren. Eine Hildegard, eine Lucie, Regine und die arme Baronin — um nur vom Sinngedicht zu sprechen —, wie sind sie alle in sich fertig abgeschlossene Naturen; bis ins kleinste ist alles motiviert; nichts ist willkürlich oder unwahrscheinlich. Selbst das Zufällige — wie z. B. Hildegards Manneswahl — versteht der Dichter zum innerlich Notwendigen zu erheben und ihm sittlichen Wert zu geben. Und das Unwahrscheinliche in der äußeren Welt? Es kommt, sagt Lessing, nur auf die Kunst des Dichters an, den Samen, das Wunderbare zu glauben, der in allen Menschen liegt, zum Keimen zu bringen. Diese Kunst besaß Shakespeare, nicht weniger besitzt sie Keller. So ist die von Heyse herrührende Bezeichnung Kellers „Shakespeare der Novelle" mehr als ein geistreicher Einfall; sie hat tiefe Berechtigung.

Wenn Shakespeare neben die antike Tragödie des Sollens die des Wollens gesetzt hat, so hat Keller die Charakternovelle wo nicht geschaffen, so doch zur höchsten Blüte geführt. „Ihr Charakter war ihr Schicksal", sagt Keller von seiner Donna Feniza im Don Correa. Ich suche vergeblich nach einem besseren Ausdrucke dessen, was ich hier sagen will, als jene fünf Worte enthalten Shakespeare erreicht durch die wunderbare Mischung des Tragischen und Komischen und durch den Gegensatz überhaupt seine beste Wirkung. Nicht anders Keller: die Schilderung des Liebesglückes von Vreni und Sali wirkt erst durch die gleich darauffolgende Verwundung des Vaters von der Hand des Geliebten so erschütternd; der Haß der Väter tritt durch die Liebe der Kinder um so greller hervor; die überspannte Liebe und Geschmacksverirrung der Salandertöchter und ihre Unglücksehe erhält durch das ideale Verhältnis der Eltern die schärfste Beleuchtung. Wie Shakespeare, verschmäht auch Keller alle Überraschungen und Spannungen; nicht selten gibt er den Verlauf der Geschichte beim Beginne an; dadurch stellt er sich die ungleich schwerere Aufgabe, den Leser durch die Motivierung zu fesseln; aber er wußte, was er wagen konnte! Wie tief innerlich ist der Entschluß Brenis, mit dem Geliebten den Tod zu suchen, begründet. Der Charakter des zuerst scheinbar leichten, oberflächlichen Mädchens steigt durch dies Motiv allein

ins Heldenhafte. Nicht anders hebt der Grund, der Regine zum Selbstmord treibt, die frühere Magd in eine sittliche Höhe, die unser Mitleid zu bewundernder Rührung erhöht.

Ganz besonders verrät sich des Dichters Meisterschaft in der Motivierung durch kleine, unscheinbare Züge, die aber blitzartig den Charakter erhellen. Wie hübsch charakterisiert er die Gesinnungslosigkeit der beiden politischen Streber im Salander dadurch, daß er sie ihre Partei durch den Würfelbecher bestimmen läßt; das Lächeln allein, das sich in den Augen der Frau Marie regt, als des alten Salanders Liebelei an den Tag kommt, „wie das feinste Lustspiel, das je in einem Frauengesichte aufgeführt wurde", entdeckt uns die geistige Überlegenheit dieser Frau und zugleich die wahre Güte ihres Herzens; durch eine kleine Änderung an einem Telegramm der Mutter an die Tochter offenbart uns der Dichter die Feinfühligkeit und ihre trotz aller Zurückhaltung und Strenge überaus tiefe und wahre Mutterliebe.

Doch wollten wir auch alles erschöpfen, es bliebe doch etwas unerklärt: es ist das Geheimnis der gewaltigen Wirkung des Dichters auf empfängliche Gemüter, dasjenige, was ihn von allen anderen unterscheidet; nennen wir es seine Eigenart oder Stil; fühlen können wir es, aber nicht schildern, es ist — Gottfried Keller.

Die Hauptwerke des Dichters sind folgende: Der grüne Heinrich, Der Apotheker von Chamonix, Die Leute von Seldwyla, Das Fähnlein der sieben Aufrechten, Die sieben Legenden, Züricher Novellen, Das Sinngedicht und Martin Salander.

Wenn auch an die beiden großen Schweizer Dichter kein gleichzeitiger Reichsdeutscher heranreichte, so war doch das Jahrzehnt nach dem großen Krieg durchaus nicht arm an bedeutenden oder erfolgreichen Dichtern. Ein kurzer Überblick wird davon Zeugnis geben.

Friedrich Spielhagen (geb. 1829) erweist sich in seinen Romanen Problematische Naturen, In Reih und Glied, Sturmflut, Uhlenhaus, Quisisana u. a. als ein ausgezeichneter, die Sprache beherrschender Erzähler, aber er bringt sich meist um eine reine Wirkung durch die aufdringliche und übertreibende Tendenz des liberalen Fortschrittlers gegen den Adel und die Geistlichen. Ein wirkliches Zeitbild (das der Gründerjahre) wiederzugeben, ist ihm nur in seinem Roman Sturmflut gelungen.

Theodor Storm (1817—1888) fehlt die markige Kraft Meyers und der köstliche Humor Kellers. Es ist ein gut Stück Romantik in ihm. Seine erste Dichtung Immensee ist durch seine wundervolle Stimmungspoesie ein Liebling vieler Tausender geworden. Dann

hat sich Storm hindurchgearbeitet zur meisterhaften Gestaltung leidenschaftlicher Charaktere und zu gewaltig ergreifender Darstellung, wie in seinem Meisterwerk Aquis submersus, aber sein eigentliches Gebiet blieb doch die Poesie des Kleinen, des Unbedeutenden, insbesondere des Hauses und der Familie, und auch die elegische Tonart ist ihm geblieben. Sein reines, tiefes Gemüt hat eine Reihe reizender Frauen- und entzückender Kindergestalten geschaffen. Er verlegt seine Novellen aus dem grellen Licht der Gegenwart in die Vergangenheit oder läßt sie aus der Erinnerung oder nach einer alten Chronik in altertümlicher Sprache erzählen. Dadurch breitet er über seinen Stoff die Stimmung des Halbdunkels der Dämmerstunde. Aber die Stimmung ist nicht mehr Selbstzweck, sondern nur eines der vielen Mittel, durch die der Dichter uns im Innersten zu erschüttern vermag. Immensee, Viola tricolor, Aquis submersus, Renate, Psyche, Hans und Heinz Kirch, Zur Chronik von Grieshuus, Ein Fest auf Haderslevhuus, Der Schimmelreiter sind die bedeutendsten seiner Erzählungen. Aus dem Charakter der Novellen ergibt sich, daß Storm von Hause aus ein echter Lyriker ist. Nicht viel Gedichte, und diese meist von geringem Umfange, hat er geschrieben, aber wo man auch hingreift, es ist wahre, reine Poesie von höchster Vollendung, ohne großen Gedankeninhalt, ohne Rhetorik, aber voll tiefster Empfindung. Gleich seinen Novellen entschleiern sie in wenig Worten ein ganzes Leben, wie die Gedichte: Einer Toten und Elisabeth, oder er führt uns in einem erschütternden Bilde, halb Wahrheit, halb Traum sein eigenes tiefes Leid vor Augen, wie in dem Gedicht: Begrabe nun dein Liebstes, oder er faßt, wie in dem Lied von der sündigen Liebe zweier vereinsamter Geschwister, das ganze Elend ihres Lebens und ihren gemeinsamen Tod in zwei Verse zusammen:

Wir wollen zu Vater und Mutter gehn,
Da hat das Leid ein Ende.

Aber über so köstliche Lyrik zu reden ist nicht anders, als wollte man den Duft der Rose erklären. Keiner unserer großen Lyriker hat die Forderung Goethes reiner und schöner erfüllt: Bilde, Künstler, rede nicht, Nur ein Hauch sei dein Gedicht.

Storm nahe verwandt, durch die Tiefe seines Gemütes und die Liebe zum Kleinen, Unbedeutenden und zu der Zeit, „wo der Großvater die Großmutter nahm", ist **Wilhelm Raabe** (geb. 1831), einer der bedeutendsten Erzähler der Gegenwart. Durch seine Gemütstiefe wurde er einer der besten deutschen Humoristen, durch seine Liebe für das Kleine der Darsteller der Sonderlinge,

der weltentrückten, weltflüchtigen, tatenlosen, etwas verschrobenen, originellen Käuze, der unzufriedenen Idealisten. Der Dichter ist selbst ein Starrkopf und Sonderling. Er schreibt so, wie er will, unbekümmert, ob er den Leser anlockt oder abschreckt. Bald erzählt er unverständliche Dinge, die erst am Ende aufgeklärt werden, bald unterbricht er die Darstellung mit Einschiebseln, die nichts mit dem Stoffe zu tun haben, bald verwirrt er absichtlich den Aufbau der Handlung, indem er Gegenwart und Vergangenheit durcheinanderbringt, bald ermüdet er durch allzu große Ausführlichkeit und Breite. Aber er entschädigt dafür durch die vornehme Gesinnung und Innigkeit, mit der er seine Gestalten umfaßt und durch die Kunst, an Menschen und Örtlichkeiten, die alle anderen Dichter unbeachtet lassen, Reize und eigenartige Vorzüge zu entdecken und Geist und Herz des Lesers für sie einzunehmen. Man tut unrecht, ihn nur als Humoristen aufzufassen; er ist von ernster und großer Weltauffassung beseelt und weiß auch die Tragik des Lebens mit großartiger Wirkung darzustellen. Als seine bedeutendsten Erzählungen sind zu nennen: Die Chronik der Sperlingsgasse, Deutscher Adel, Der Schüdderump, Alte Nester, Im alten Eisen, Akten des Vogelsangs, Horacker.

Diesen Dichtungen nahe verwandt ist der humoristische Roman Auch Einer von **Fr. Th. Vischer** (1807—1887), der auch als Lyriker durch seine Lyrischen Gänge sich einen guten Namen erworben hat. Geistreich und mit köstlichem Witz wird in dem Roman der Kampf des Idealisten gegen die Tücke und Bosheit des Objekts geschildert.

Das Beste über Raabe hat der Dichter **Hans Hoffmann** (1848—1909) geschrieben, weil in ihm selbst ein Stück Raabe lebte. Mit dem ernsten Humor, der an das Tragische streift, hat er Großes und Schönes geschaffen. Er hat Landschaftsnovellen, Werke der Heimatkunst und vaterländische Geschichten, humoristische Romane, rein tragische, düstere Stoffe, wie die tief ergreifende Novelle: Der Hexenprediger geschrieben, wie das andere auch und ebensogut getan haben, aber in der von ihm erfundenen Schulnovelle ist er unerreicht. Seine Novellen, die er unter dem Titel Das Gymnasium zu Stolpenburg vereinigt hat, sprühen von köstlichem und geistvollem Humor und doch steckt in ihnen zugleich die erschütterndste Tragik. Die Majestät des Todes ist kaum je größer, ergreifender und zugleich verklärender dargestellt worden, als im Ausgang der Novelle Erfüllter Beruf.

Zwei Dichter von bedeutender Kraft und Wirkung sind **Ferdinand von Saar** (1833—1906) und Adolf Wilbrand. Saar wurzelt mit seinen Stoffen ganz in seinem Vaterlande. Mit Recht hat er

seinen Erzählungen den Namen gegeben: Novellen aus Österreich. Wie Grillparzer pessimistisch, melancholisch, weltflüchtig, empfindlich, unzufrieden mit der Welt und mit sich selbst, singt er nicht von der Weltfreude und dem Genuß, sondern von der Entsagung und dem taedium vitae: „Dreimal selig sind die frühe Verstorbenen." Mißvergnügt, ja fast empört über die herrschende Richtung des Naturalismus, weiht er der Muse, „die einst Goethes und Schillers Stirn geküßt", eine Nänie: „Tot ist die Kunst... Und hin und wieder nur, Weit abseits vom Markt, Zucken verendend, Noch ihre letzten disjecta membra." Tiefe Wehmut und ein edler, vornehmer Ton liegt auf seinen Gedichten gebreitet. Vielleicht ist das der Grund, weshalb sie weniger bekannt sind als seine kunstreich aufgebauten Novellen, von denen wir zwei hervorheben. In der Erzählung Marianne schuf er eine der holdesten, von tragischem Hauch umwehten Frauengestalten. In der Novelle Der Steinklopfer, einer Arbeiternovelle, schildert er das menschliche Elend ergreifend, ohne auch nur die soziale Frage, die bald unsere Literatur beherrschen sollte, zu berühren.

Adolf Wilbrandts (geb. 1837) Vielseitigkeit läßt es unentschieden, ob seine Bedeutung auf dem Gebiet des Romanes oder des Dramas liegt. Er hat eine Reihe technisch vollkommener, auch wirkungsvoller Tragödien, wie Gracchus der Volkstribun und Arria und Messalina geschrieben, die einst großen Beifall fanden und vielleicht zu neuem Leben erwachen werden, wenn die Zeit dem geschichtlichen Drama wieder günstiger werden sollte. Noch mehr zu wünschen wäre das von der dramatischen Dichtung Der Meister von Palmyra, die in wohlklingender Sprache den schönen Gedanken von der Notwendigkeit des Todes für das Glück des Menschen ausspricht. Auch in seinen Romanen und Novellen legt der Dichter den Hauptwert auf den Gedankeninhalt. Mag er wie in Fridolins heimlicher Ehe die leidenschaftliche Freundschaft zweier Männer verherrlichen oder in dem Roman Hermann Ifinger ein farbenprächtiges Bild des Kunstlebens der Zeit geben und seine antirealistische Richtung verteidigen oder in der Osterinsel die vergebliche Fahrt nach dem Menschheitsideal, das doch nur in der eigenen Brust gefunden werden kann, schildern, immer weiß der geistreiche, die ganze Bildung seiner Zeit beherrschende Mann uns etwas Bedeutendes zu sagen, wenn auch das Können manchmal hinter dem Wollen zurückbleibt.

In der Zeit nach dem Krieg beginnt die dichterische Tätigkeit der beiden ersten deutschen Schriftstellerinnen **Luise von François** (1817—1893) und **Marie von Ebner-Eschenbach** (geb. 1830). Der Roman der Erstgenannten, Die letzte Reckenburgerin, stellt

sich würdig an die Seite der besten deutschen Romane. Es ist nicht nur das stoffliche Interesse, das uns packt und nicht losläßt, mehr noch die wunderbare Kraft der Darstellung, die mit den einfachsten Mitteln arbeitet, sowie der herbe und strenge Ernst der Lebensauffassung, die Vornehmheit der Gesinnung der letzten Reckenburgerin und ihrer Dichterin.

Diese menschlichen und künstlerischen Vorzüge sind auch Marie von Ebner-Eschenbach eigen, aber sie übertrifft die ältere Dichterin an Tiefe des Gemüts und an Weite des Geistes. Jene ist durch die eigene Not gezwungen worden, Schriftstellerin zu werden, Frau von Ebner ist die geborene Dichterin, der Leben und Schaffen dasselbe ist. Luise von François stellt kühl und herb dar, was sie erlebt und geschaut hat; diese möchte Erzieherin ihrer Leser werden, nicht lehrend oder predigend, sondern durch das, was sie und wie sie es darstellt. Beide schildern den deutschen Adel, jene den norddeutschen, diese den österreichischen; aber wenn die Dichterin der Reckenburgerin nichts weiß von den großen sozialen Fragen, Frau von Ebners Herz schlägt auch für die Armen und Schwachen und das Mitleid drückt ihr die Feder in die Hand. In jenem Roman wird uns kaum ein frisches, fröhliches Lachen gegönnt, in Frau von Ebners Werken ist bei aller Tragik doch die Grundstimmung ein liebenswürdiger Humor, weil die Dichterin trotz aller Enttäuschung an die Güte des menschlichen Herzens und trotz alles Elends an eine weise Weltregierung glaubt. Und dieses ihr menschliches Wesen spiegelt sich auch in der Art ihrer Kunst wider, in diesem reinen, goldklaren Stil, dieser Einfachheit und Natürlichkeit der Darstellung, der Bestimmtheit und Lebenswärme der Charaktere, diesem Realismus, der aus der tiefsten Seelenkunde hervorwächst. Ihr Geist und Herz strahlt am schönsten wider in den Aphorismen. Ihre größeren und kleineren Erzählungen wie Bozena, Das Gemeindekind, Unsühnbar, Glaubenslos, Dorf- und Schloßgeschichten haben sich fast alle bis auf die Gabe der Achtzigjährigen Genrebilder einen festen Platz im Herzen des deutschen Volkes erobert.

Der hohe Wert dieser Dichtungen wird noch klarer, wenn man sie vergleicht mit den Werken einiger Dichter, deren Blüte noch in die Zeit vor dem Auftreten der Jüngstdeutschen fällt. **Wilhelm Jordans** (1819—1904) öde und langweilige Romane Die Seebalds und Zwei Wiegen beweisen schon durch ihre unkünstlerische Tendenz, daß ihr Verfasser kein Dichter war. Wenn sie einst begeisterten Beifall fanden, so zeigt sich nur, daß unser Geschmack unterdessen besser geworden ist. Jordan hielt sich für den größten Dichter, der je gelebt hat. Er machte sich an die erhabensten Dichtungen, um sie

durch seine eigenen Schöpfungen zu übertreffen. Sein philosophisches Lehrgedicht Demiurgos sollte den Faust ersetzen, aber was es lehrt, hat Konr. Ferd. Meyer schöner und poetischer in dem kleinen Gedicht Ja gesagt. Er wagte es, in einem großen Epos Die Nibelunge genannt, den kostbaren Schatz unserer Heldendichtung, den er als „traurige Trümmer, kaum noch betretbar" bezeichnet, umzudichten, und zwar in Bildern, „die zu leben vermögen, solange ein Mund noch in deutschen Worten das Weltall deutet". Sie sind schon heute mit Recht vergessen, weil Jordan sich versündigt hat an dem Genius der Dichtung. Er benutzte wie seine Romane, so auch dieses Epos dazu, um die neuesten Lehren seiner Zeit, den Darwinismus und die Zuchtwahl, an den Mann zu bringen.

Dasselbe Schicksal haben die Romane, Gedichte und Dramen **Rudolf von Gottschalls** (1825—1908) erfahren. Aber Gottschall war ein treuer, selbstloser Diener der Kunst und hat so viel geleistet, als seine Kraft hergab. Sein Drama Pitt und Fox ist eines der besseren, geschichtlichen Lustspiele, dessen Wirkung auch heute nicht versagt.

Von **Emil Brachvogels** (1824—1878) großer literarischer Tätigkeit ist außer dem geschichtlichen Roman Friedemann Bach nur das Trauerspiel Narziß geblieben, einst das Entzücken unserer Väter und ein Zugstück aller deutschen Bühnen, aber heute in seiner phrasenhaften Hohlheit und Effekthascherei längst durchschaut.

Von **Wilhelm Jensens** (geb. 1837) wenig tiefen, aber durch gute Naturschilderungen sich auszeichnenden Romanen und Erzählungen mögen Die braune Erika, Karin von Schweden, Eddystone hervorgehoben werden; von **Hans Hopfen** (1835 bis 1904) der realistische Sittenroman Verdorben zu Paris und die prächtige humorvolle Satire in Versen auf die Urteilslosigkeit der großen Menge dem einmal berühmt gewordenen Dichter gegenüber, Der Pinsel Mings. Zur besseren Unterhaltungsliteratur sind die vielgelesenen Hochlandsromane **Ludwig Ganghofers** (geb. 1855) zu rechnen. Ein liebenswürdiger, harmloser, behaglicher Humor spricht aus **Heinrich Seidels** (1842—1906) Erzählungen und Gedichten. An Leberecht Hühnchens ergötzlicher Gestalt werden nicht nur altmodische Leute immer ihre Freude haben. — Neben diesen kleineren Talenten erstehen in der Zeit vor dem Auftreten der Jüngstdeutschen eine Reihe erfolgreicher Dichter, deren Schaffen zum Teil noch in die Gegenwart hineinragt.

Ernst von Wildenbruch (1845—1909) galt in dem vorletzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts als der größte deutsche

Dramatiker nach Schiller; als er starb, war er so ziemlich vergessen. Die Epoche des Naturalismus hat sicher das Verdienst, daß sie uns sehen gelehrt hat. Was einst dramatische Wucht und hinreißende Spannung hieß, das erkannte man nun als effekthaschende Theatermache, was damals als geniale Kraft der Sprache galt, das entpuppte sich als phrasenhaftes und hohles Getöse. Von dem Psychologen Wildenbruch konnte auch sein größter Verehrer nicht viel halten, aber nun erschienen seine Charaktere als Puppen, die der Autor nach Belieben tanzen ließ, die eingelernte Worte in leidenschaftlichem Pathos sprechen, Worte, „die uns beinahe nur das Ohr berühren und in die Seele kaum noch übergehen". In seinen historischen Tragödien und Schauspielen Die Karolinger, Harold, Der Mennonit, Väter und Söhne, Heinrich und Heinrichs Geschlecht, Die Rabensteinerin, Der deutsche König sind es immer dieselben, in der Glut der leidenschaftlichen Empfindung erzeugten Gestalten, die so schnell verrauschen, wie die Leidenschaft. In manchen dieser Dramen findet sich eine große, gewaltige Szene in berauschender Sprache; aber etwas großes, gewaltiges Ganzes ist ihm nicht gelungen. In seinem nachgelassenen Drama Der deutsche König wird sogar die Sprache durch stilistische Launen verdorben. Der begeisterte Nachfolger Schillers hat sich auch dazu herabgelassen, naturalistische Dramen, wie Die Haubenlerche zu schreiben. Aber man kann nicht Naturalist und zugleich Idealist und Romantiker sein. Doch ein großes Verdienst, das freilich mehr den Menschen als den Dichter betrifft, wird ihm immer bleiben. Mit glühender Begeisterung hat er an der Größe des Vaterlandes festgehalten und das in fast allen Dramen bestätigt, am meisten in den Hohenzollerndramen (Die Quitzows, Der Generalfeldoberst, Der neue Herr), und hier ist ihm auch eine große Gestalt gelungen, der Held des erstgenannten Dramas. Einiges, wie der letzte Akt in dem Schauspiel mit Musik: Die Lieder des Euripides oder wie das tief ergreifende Hexenlied und von den Erzählungen Kindertränen und die Neuen Novellen, hat Anspruch auf längere Dauer, aber zu den großen deutschen Dichtern ist Wildenbruch nicht zu rechnen.

Dasselbe gilt von dem Dramatiker und Lyriker **Martin Greif** (geb. 1839), ja es fehlt seinen zahlreichen historischen Dramen wie Nero, Prinz Eugen, Heinrich der Löwe, Die Pfalz am Rhein, Konradin der letzte Hohenstaufe, Ludwig der Bayer, Agnes Bernauer die Wucht, die Wildenbruch eignet. Sie sind matt und langweilig. Der Lyriker hat einige schöne Lieder gedichtet, besonders wo es galt, in wenig Versen durch

die Schilderung der Natur Stimmung zu erwecken, wie in dem Gedicht: Sommernacht am See oder in dem Herbstgefühl oder den innigen Ton des Volksliedes zu treffen, aber meist ist er nur ein glücklicher Nachempfinder.

Ähnlichem Bestreben wie Wildenbruchs vaterländische Dramen dient die Poesie **Fritz Lienhards** (geb. 1865), des Begründers der Heimatkunst, der nicht nur die Geschichte, sondern auch die deutsche Sage und die vaterländische Gedanken- und Gemütswelt in den Dienst der Erhebung und Veredelung des Volkes stellt. Aber seine dramatischen Werke, wie König Artur, Wieland der Schmied, Wartburg haben es zu keinem rechten Leben gebracht, weil ihren Gestalten der Pulsschlag des Lebens fehlt.

Viel höher als Greifs Dichtungen, sowohl wegen der Tiefe der Gedanken als auch wegen ihrer schönen Form, sind die Gedichte von **Hieronymus Lorm** (1821—1902) zu bewerten. Es hat etwas Ergreifendes, zu sehen, wie dieser halberblindete und taube Dichter in der Tiefe seiner Seele und in der Wunschlosigkeit doch ein wahres Glück findet. Der empfindungsreiche Sänger des Schmerzes dankte der Gattin und Gefährtin seiner Leiden mit den Worten:

Für jede Schmerzenstränе,
Die mir entlockt das Leben,
Hat eine Freudenträne
Mir deine Lieb' gegeben
Für jede Freudenträne,
An deiner Brust vergossen,
Ist eine Schmerzenstränе
An deinem Sarg geflossen.

Auch **Heinrich Leuthold** (1827—1879) gehört zu den Dichtern, die wir ebenso bewundern wie bemitleiden. Im Leben unglücklich, nicht ganz ohne eigene Schuld, auf der Höhe des Schaffens geistiger Umnachtung verfallen, trotz des hohen Strebens erst nach dem Tode anerkannt! Eine vornehme Natur, die unbekümmert um Gewinn und den Beifall der Menge ihrem Ideale nachging. Man möchte auf ihn anwenden, was er in einem seiner formvollendeten Gedichte von der untergehenden Sonne sagt:

Stolz und geräuschlos wie du zu verbluten im Dienste der Menschheit
Und zu verzichten auf Dank, ist ein erhabenes Los.

Ein Schweizer von Geburt, hat er in schönen Liedern die Herrlichkeit des neuerstandenen Deutschen Reiches besungen und der Schönheit der deutschen Sprache köstliche Worte gewidmet:

Spröde nennt der Stümper dich nur; mir gabst du
Alles; arm an eigenen Schätzen bin ich,
Doch verschwenderisch wie ein König schwelg' ich
Stets in den deinen.

Mit Recht konnte er das von sich sagen; sein formales Talent kommt dem Platens nahe. Das beweisen nicht nur seine lyrischen Gedichte und die beiden Epen Penthesilea und Hannibal, sondern auch die zahlreichen Übertragungen von Perlen der Dichtung aus fast allen Kultursprachen.

Nur in der Heimat und ihren schweren körperlichen Leiden haben Lorm und **Robert Hamerling** (1830—1889) etwas Gemeinsames. In ihrem Dichten und Denken sind sie die größten Gegensätze. Hamerling heißt mit Recht der Makart der Poesie. Lasterhafte Übermenschen oder geniale Genußmenschen wie Nero, Johann von Leyden, Robespierre, Danton, das ist die Welt seiner epischen und dramatischen Dichtungen. In der Schilderung üppiger, glänzender Feste oder Bacchanalien des Sinnentaumels oder in schauerlichen, gräßlichen Gemälden, wie Neros Bacchanal, das brennende Rom, die Zerfleischung der Christen durch wilde Tiere, darin steht Hamerlings berauschende und betäubende Rhetorik unübertroffen da. Auch fehlt es den Helden nicht an großen Gedanken und Ideen, sie sind vielmehr meist verkörperte Ideen, aber an Fleisch und Blut fehlt es ihnen; sie leben in einer anderen, phantastischen Welt, für die uns das Verständnis abgeht. Deshalb sind sie verflogen wie die Spreu im Winde. Von seinen Werken sind hervorzuheben die epischen Dichtungen in Versen: Ahasverus in Rom, Der König von Sion, Amor und Psyche, Homunkulus, der Roman Aspasia und das Drama Danton und Robespierre. Hamerlings einst allzusehr gepriesene Kunst steht noch turmhoch über den beiden Dichtern, die im 8. Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts den größten äußeren Erfolg hatten: **Rudolf Baumbach** (1840—1905) und **Julius Wolff** (1834—1910). Baumbach, der „Butzenscheibenlyriker", ist mit seinen Zech-, Bummel- und Minneliedern ein Nachfolger Scheffels. Seine epischen Gedichte, wie Zlatorog und Truggold, die Lieder eines fahrenden Gesellen und die Spielmannslieder sind kaum ernst zu nehmen. Selbst das einzige, das sich länger erhalten hat, Keinen Tropfen im Becher mehr verdankt dies wohl mehr dem Komponisten. Auf derselben tiefen Stufe stehen J. Wolffs einst viel verbreitete epische Dichtungen, wie Der wilde Jäger, Tannhäuser, Der Rattenfänger.

Die alles überragende Sprache Luthers und mehr noch der Einfluß Opitzens und seiner Nachfolger, die den deutschen Mundarten den Eingang in die Literatur versagten, hatte die Dialektdichtung ganz verkümmern lassen. Der erste mundartliche Dichter, der einen großen Leserkreis in ganz Deutschland fand, war **Peter Anton Hebel** (geb. in Basel 1760, gest. 1826) mit seinen Alemannischen Gedichten, von denen Goethe rühmte: „Hebel verwandelt die Naturgegenstände zu Landleuten und verbauert auf die naivste, anmutigste Weise durchaus das Universum, so daß die Landschaft, in der man denn doch den Landmann immer erblickt, mit ihm in unserer erhöhten und erheiterten Phantasie nur Eins auszumachen scheint." Alle diese anmutigen, naiven, neckischen Schilderungen der ländlichen Natur und Sitte, wie Die Wiese, Sonntagsfrühe, Das Habermus, Die Mutter am Christabend, Der Bettler, Das Liedlein vom Kirschbaum atmen frisches Leben und unmittelbare Natur. Unter den zahlreichen hochdeutschen Dichtern, die wie Hebel ihren Dialekt zu Ehren zu bringen suchten, war besonders erfolgreich **Karl von Holtei** (1797—1880) in Breslau mit seinen Schlesischen Gedichten.

Der niederdeutsche Dialekt, von dem wir seit Reineke d'Vos nichts mehr zu berichten hatten, wurde zu neuem Leben und zu großer Blüte erweckt durch den Holsteiner **Klaus Groth** (1819—1899) und den Mecklenburger **Fritz Reuter** (1810—1874;) jener ein großer Lyriker, dieser ein großer humoristischer Erzähler. Groths Ruhm gründet sich auf seine Gedichtsammlung Quickborn. Er hat mit diesem Werk nicht nur seinen Dialekt zur Schriftsprache erhoben und ihm die Ebenbürtigkeit verliehen, er hat auch die Seele und das tiefe Gemüt seines Volkes liebevoll, aber zugleich wahr und treu widergespiegelt. Es ist reine tendenzlose, alles Lehrhafte meidende Poesie, ohne tiefe Gedanken, aber voll reinsten Empfindens. So reizende Liebeslieder, wie: Se weer as en Pöppen, so smuck un so klen und Schön Anna stunn vaer Stratendaer und He sä mi so vel un ik sä em keen Wort oder die kleine Tiergeschichte Matten Has' oder die Balladen: Ol Büsum und Hans Iwer, um nur einiges aus dem überreichen Inhalt zu nennen, halten die Vergleichung selbst mit Storms hochdeutscher Lyrik aus.

Durch den Erfolg des Quickborn wurde **Fritz Reuter** (1810 bis 1874) veranlaßt, Gedichte in plattdeutscher Mundart zu veröffentlichen (1835), unter dem Titel Läuschen und Rimels, d. h. Anekdoten und Reimereien. Diese oft recht trivialen Schwankgedichte konnten sich freilich mit dem Quickborn nicht messen. Groth war wirklich ein Dichter, Reuter ein ausge-

zeichneter Erzähler und großer Humorist. Nicht der Dichter, sondern der Mensch Reuter hat ihn zum Liebling der Nation gemacht. Seine Kunst ist nicht groß, aber die Güte seines Herzens war unerschöpflich, die Tiefe seines Gemüts unergründlich. Satire und Witz lagen diesem Humoristen ebenso fern, wie die Oberflächlichkeit des ewig heiteren, vom Ernst des Lebens kaum berührten Optimisten. Mit flammenden Worten weiß er, wie in dem Epos Kein Hüsung, die Ungerechtigkeit der Tyrannen zu geißeln und das Elend der Unterdrückten ergreifend darzustellen. Seine Liebe, die alle guten Menschen umfaßt, sein klar und rein beobachtender, immer über den Dingen schwebender Geist, der bewundernswerte Blick für die kleinen Schwächen der Menschen und die Kontraste des Lebens, erheben die gemeine Wirklichkeit in eine höhere Sphäre und breiten selbst über die nicht unverschuldeten, unser tiefstes Mitleid erregenden Leiden des Dichters das verklärende Licht eines goldenen Humors. Seine erste große Erzählung Ut de Franzosentid eroberte ihm im Sturm ganz Deutschland, die darauf folgenden Ut mine Festungstid, Ut mine Stromtid, Dörchleuchting, sicherten den eroberten Platz im Herzen des Volkes.

Zwar nicht im Dialekt geschrieben, aber vielfach durchsetzt mit mundartlichen, schweizerischen Ausdrücken und Wendungen sind die Werke des Pfarrers von Lützelflüh bei Bern, Albert Bitzius (1797—1854), der sich **Jeremias Gotthelf** nannte; eine merkwürdige Erscheinung unter den Dichtern, insofern er sich gar nicht als solcher fühlte, sondern seine Begabung nur als Mittel benutzte, um seine Bauern zu bessern, gegen die sozialen Schäden für die Unterdrückten und Armen kräftig einzutreten und zugleich eine gute Lektüre „für Knechte und Mägde" zu schaffen. Man hat ihn als den ersten Naturalisten unter den europäischen Dichtern gefeiert. Da er ein guter und scharfer Beobachter, ein ausgezeichneter Erzähler war, und eine große Begabung und Kraft in der Darstellung und Charakteristik besaß, es auch sehr gut verstand, die Menschen und ihre Umwelt in ihrem gegenseitigen Einfluß zu schildern, wurden seine Erzählungen naturalistische Kunstwerke, ohne daß er wohl je über Theorie und Kunstgesetze nachgedacht hatte. In seinen großen Werken, wie Bauernspiegel, Uli der Knecht, Uli der Pächter, Geld und Geist, werden diese Vorzüge häufig verdunkelt durch die aufdringliche Tendenz und unablässiges Predigen über Besserung der Landwirtschaft und der Verhältnisse der Kirchen und Schulen. Aber wo die Tendenz weniger hervortritt, wie in den kleinen Erzählungen: Elsi, die seltsame Magd, Das Erdbeer-Marieli, Der Besuch, da zeigt sich

seine Begabung in vollem Glanze. In der erstgenannten Novelle ist nicht nur die Form künstlerisch einheitlich und geschlossen, die Handlung unserer innigsten Teilnahme wert, auch der Charakter der Heldin ist — ebenso wie das versonnene Erdbeer-Marieli — mit tiefer Seelenkenntnis und mit einer Feinheit und Zartheit geschildert, wie man sie dem derben und knorrigen Pfarrer nicht zutrauen möchte. Man verzeiht ihm sogar das Derbe und Allzumenschliche gern, wenn man die glatten Schwarzwälder Dorfgeschichten wie Die Frau Professorin oder die Dorfnovelle Barfüßele u. a. von **Berthold Auerbach** (1812—1882) mit ihren meist idealisierten Bauern und Bäuerinnen, die nicht ihre eigenen, sondern die Meinungen und Gedanken des Dichters vortragen, liest. Bevor Jeremias Gotthelf in Deutschland bekannt wurde, galt Auerbach als der erste und glänzendste Vertreter des Dorfromans. Heute werden wohl nur noch seine hübschen, volkstümlichen, kleinen Erzählungen wie die aus dem Schatzkästlein des Gevattersmanns gelesen.

Auerbach ist ganz verdrängt worden durch den Grazer Dichter **Peter Rosegger** (geb. 1843) und seine Erzählungen wie: Schriften des Waldschulmeisters, Der Gottsucher, Jakob der Letzte, Martin der Mann, Das ewige Licht, Erdsegen. Rosegger besitzt das, was Auerbach im letzten Grunde fehlt, das innigste Verwachsensein mit dem heimatlichen Bauernstand, das völlige Aufgehen in seinem Stoff, dazu eine große Erfindungs- und Beobachtungsgabe, prächtigen Humor, unerschütterlichen Glauben an die Güte des menschlichen Herzens und ein Erzählertalent, das sich wohl mit Gotthelf messen kann. Er will zwar auch wie jener bessern und lehren, aber seine Tendenz ist nicht so aufdringlich. Wie ein guter Erzieher durch sein Beispiel wirkt, läßt er mehr die Tatsachen reden, als daß er Moral predigte, oder er knüpft seine Erzählungen, soweit seine Kraft reicht, an große Probleme an, wie der Gottsucher den Kampf zwischen Glauben und Unglauben, Jakob der Letzte den Untergang des alten Tiroler Bauernstandes behandelt. Seine Welt ist klein, die Charakteristik nicht immer tief, aber der Ruhm wird ihm bleiben, seine schöne Heimat und ihre Bewohner mit Treue und Liebe und Gemütstiefe geschildert zu haben wie keiner vor ihm.

Neben Rosegger hat Österreich noch einen zweiten großen Volksdichter zu gleicher Zeit hervorgebracht: **Ludwig Anzengruber** (1839—1889), einen der bedeutendsten Dramatiker seiner Zeit. Wenn Rosegger Bauern schilderte, weil er sich mit diesem Stande innigst verbunden fühlte, wählte Anzengruber nach seinem eigenen Ausspruch Bauern für seine Dramen, da er in ihnen allein jene

Einfachheit und Naturwahrheit fand, die er für seine realistischen Volksstücke brauchte. Für die Volksbühne ein gutes Repertoire, Bauernstücke und Wiener Volksstücke in dem der Schriftsprache angenäherten Volksdialekt zu schaffen, eine gesunde Nahrung, die auch den Geist weitete und das Gemüt erhob, das war seine eigentliche Absicht. Ebendahin zielte auch die Beifügung des musikalischen Elementes. In der Tiefe des Gemüts, der idealen Gesinnung, einer unerschöpflichen Erfindungsgabe steht Anzengruber Rosegger gleich; er übertrifft ihn aber weit in der Schärfe der Charakteristik. Seine Stücke sind nicht kunstgerecht, seine Mittel manchmal zu stark, die Motivierungen schwach, die Bauern nicht selten zu sentimental, aber trotzdem bleiben doch die Lustspiele: Die Kreuzelschreiber, Der G'wissenswurm, Der Doppelselbstmord prächtige Volksstücke von gesundem, überlegenem Humor und einer lebhafte Teilnahme erweckenden Handlung. Auch von seinen Bauern- und Wiener Volksstücken ernsteren Inhalts werden der Pfarrer von Kirchfeld, Der Meineidbauer, Das vierte Gebot zu den besten dramatischen Volksstücken immer gerechnet werden. Sie fordern unsere Bewunderung durch die tiefe Seelenschilderung, unser innigstes Interesse durch die ergreifende Handlung, sie beschäftigen unsern Geist durch ernste Gedanken, die der Dichter in seinen Gestalten verkörpert. Denn wie Rosegger ist Anzengruber immer Erzieher des Volkes. Sein Lieblingsthema ist das Verhältnis der Menschen zur religiösen Idee. Besonders gern geht er der falschen Frömmigkeit und der Unduldsamkeit mit allen Waffen des tiefsten Ernstes oder der bitteren Satire zu Leibe. Man spricht immer nur von dem Dramatiker Anzengruber, aber sein Roman: Der Sternsteinhof mit seinem geschlossenen Aufbau, seiner schönen Sprache und dem neuen und individuellen, aber ganz lebenswahren und kunstvoll durchgeführten Charakter der Heldin stellt ihn auch unseren besten Erzählern an die Seite.

Die Dichtung der Gegenwart.

Wer die sogenannte literarische Revolution der achtziger Jahre miterlebt hat und nun nach zwanzig Jahren auf diese Zeit voll bitteren Kampfes, wüsten Lärmens und maßloser Parteileidenschaft zurückblickt, der wird sich eines Lächelns nicht erwehren können. Soviel Lärm um — ein Nichts. Zu einer Zeit, da so bedeutende Dichter, wie Gottfried Keller, Konrad Ferdinand Meyer, Storm, Raabe, Anzengruber wirkten, erheben eine Reihe jugendlicher Talente laut und geräuschvoll ihre Stimme, um die völlige Wertlosigkeit der zeitgenössischen Dichtung und damit die Notwendigkeit einer

neuen, noch nicht dagewesenen Literatur zu erweisen. Gerade als wenn ihnen die Geschichte der deutschen Dichtung ganz unbekannt wäre, entdecken sie eine alte Dichtungsform von neuem und stellen mit der Miene, Neues, bisher Unerhörtes zu tun, dieselbe Forderung auf, die einst die Stürmer und Dränger aufgestellt hatten: Rückkehr zur Natur. Nun ist aber jede Kunst Nachahmung der Natur, und es gibt keinen Künstler, der nicht die Natur nachmachen will. Die Forderung „Rückkehr zur Natur" kann also nur bedeuten, daß man etwas anderes für Natur hielt, als die angegriffenen Gegner; und die Stürmer und Dränger glaubten, ebenso wie die Jüngstdeutschen, daß die Schönheit der Antike und der idealisierenden neueren Dichter nicht Natur sei. Deshalb griffen sie, wie ja immer Revolutionäre ins Extrem verfallen, zur Darstellung des Häßlichen, Gemeinen, Abscheulichen und Ekelhaften. Die Prosa wurde die sprachliche Form des Dramas, meist der Dialekt und die Ausdrucksweise der gewöhnlichen Rede mit all ihren Nachlässigkeiten bis zu Interjektionen, verschluckten Silben und unartikulierten Lauten, die Form der Lyrik eine rhythmisch abgeteilte Prosa. Alle dramatischen Gesetze und künstlerischen Mittel, soweit sie der Wirklichkeit widersprachen, wie die Theaterrhetorik und der Monolog, wurden verworfen; eine bis ins kleinste genaue Darstellung des Zustandes und der Umgebung des Helden das Hauptziel des Dichters, weil die moderne Wissenschaft in dem Menschen das Produkt seines Milieus sehen wollte. An Stelle des Helden trat der „Zustand", an Stelle des Schicksals die Umwelt. So wurde der Dichter, in dem die Zeit Herders einen Prometheus, Schöpfer, einen Gott sah, zum armseligen Photographen.

Die ersten Dichtungen, die diese Theorie verwirklichen sollten, sind von den beiden jungen Dichtern **Arno Holz** und **Johannes Schlaf** gemeinsam geschrieben; sie sind jetzt unter dem Titel *Neue Gleise* in einem Bande vereinigt. *Die papierene Passion* und *Familie Selicke* (1890) wollten als Musterdichtung für das neue Drama, *Papa Hamlet* (1889) für die Novelle und Skizze gelten. Es sind Wirklichkeitsdichtungen im strengsten Sinne des Wortes, kleine Ausschnitte aus dem Leben, Farbenkleckse, wie man sie mit Recht genannt hat, mit scharfer Beobachtung dem Leben entnommen und mit Virtuosität wiedergegeben ohne geistigen Inhalt, ohne einen höheren Gedanken, das Drama reine Zustandsschilderung ohne einen Helden, alles unter der einen Tendenz, einzelne Züge in photographisch getreuer Nachahmung lebendig darzustellen. Die jungen Dichter glaubten, daß von diesen Dichtungen gleichwie von Opitzens berühmtem Büchlein eine neue Blüte der Kunst datiert werden würde. „Wir wollen", so rufen sie in dem

Schlußgedichte aus, „die neue deutsche Kunst dem deutschen Volke verkünden." Aber die modernen Naturalisten, unter denen noch die Dichter und Kritiker **Heinrich** und **Julius Hart, Wilhelm Arent, Georg Conrad, Hermann Conradi, Karl Bleibtreu** genannt sein mögen, mußten bald die Erfahrung machen, der der junge Goethe, als er von Götz zu Clavigo überging, in den Worten Ausdruck gab: „Jede Form.... hat etwas Unwahres". Später würde er gesagt haben: „etwas Unwirkliches". Kein Dichter kann die Ereignisse so darstellen, wie sie sich wirklich abgespielt haben. Das verbieten die Grenzen, die Raum und Zeit der künstlerischen Darstellung überhaupt und der dramatischen insbesondere ziehen. Auch kann der Dichter die Natur nicht schildern, wie sie ist, sondern nur, wie er sie sieht. Es gibt also keine naturalistische, sondern nur eine mehr oder weniger realistische Darstellung.

Darum war es mit dem modernen Naturalismus bald vorbei. Was er Gutes und Erreichbares forderte, das war längst von den Dichtern des Götz und der Räuber, von Hebbel, Otto Ludwig, Anzengruber erfüllt worden. Bleibendes und Großes haben die Begründer nicht geschaffen. Die Werke auf naturalistischer Grundlage, die Hauptmann und Halbe u. a. gedichtet haben, sind nicht deshalb bedeutend, weil sie naturalistisch waren, sondern weil ihre Verfasser bedeutende Dichter sind. Aber ganz vergeblich sollte der Sturm und der Kampf der Jüngstdeutschen nicht gewesen sein. Ihre Klage, daß die Dichter ihrer Zeit die Fühlung mit den Interessen des Volkes verloren hatten, oder sie nicht suchten, war berechtigt. Waren doch Keller, Meyer und Anzengruber nicht Reichsdeutsche. Die große Zeitfrage, die Deutschland damals aufwühlte, war die soziale. Es entstand die sozialdemokratische Partei, und es begann die soziale Gesetzgebung. Wenn nun die Jüngstdeutschen den Arbeiter zum Helden und die sozialen Fragen zum Thema ihrer Dichtungen machten und so einen neuen Stoff eroberten, so war das keine Entdeckung, sondern sie folgten dem Zuge der Zeit, in der der vierte Stand und seine Leiden im Mittelpunkt des Interesses standen. Bei Goethe und den Romantikern war der Held der genießende Mensch, später der arbeitende Bürger oder der Bauer, nun — von den Jüngstdeutschen an — ist der Held der Handwerker oder Fabrikarbeiter. Wie jedes Gewitter hat auch die Revolution der Jüngstdeutschen reinigend gewirkt. In dem Kampf um das Wesen der Poesie wurden unsere Augen geschärft, der Sinn für das wahrhaft Schöne gestärkt. Nachdem all die Schlagwörter zu Tode gehetzt waren, erkannten wir, daß weder der Idealismus noch der Realismus noch der Naturalismus oder Symbolismus die alleinseligmachende Theorie ist, sondern daß es ganz allein auf die Kraft

des Dichters ankommt, ob etwas Großes oder etwas Nichtiges geschaffen wird.

Ebenso wie die großen Bewegungen in der Weltgeschichte knüpfen sich auch neue Richtungen der Dichtung nicht an die Theoretiker, nicht an die Menge der Halbtalente, sondern immer an einzelne bedeutende Männer an. Hauptmann hat wiederholt die Abhängigkeit seines Stils und seiner Technik von Holz und Schlaf hervorgehoben, aber Die Familie Selicke und Meister Oelze sind spurlos verschwunden, während Hauptmanns Dramen siegreich die deutsche Bühne erobert haben. Ähnlich war es mit **Theodor Fontane** (1819—1898). In seiner übergroßen Bescheidenheit hat der Greis Fontane einmal gesagt: „Ich gehe noch jetzt in die Schule und lerne von Leuten, die meine Enkel sein könnten." Vielmehr war er unbewußt der Lehrmeister der Jungen und ihr Stolz, auf den sie stets hinwiesen, wenn nach großen Dichtungen der neuen Schule gefragt wurde. Und doch gehört er nur bedingt zu ihnen. Nur die langatmigen Schilderungen des Milieus, der Mangel einer bedeutenden Handlung und großer Probleme, die Vorliebe für die Darstellung gewöhnlicher Alltagsmenschen sind ihm mit jenen gemeinsam. Aber er war viel zu sehr Dichter, um dem Naturalismus in seiner äußersten Konsequenz zu folgen, Ekelhaftes und Schmutziges blieb seiner Muse fern. Realist war er, und wie die großen Realisten vor ihm, hat er es meisterhaft verstanden, die Wirklichkeit darzustellen und die Umwelt bis ins kleinste getreu mit scharfer Beobachtungsgabe wiederzugeben und noch mehr wie sie die Menschen durch ihre Sprache und die kunstreich und naturgetreu nach Stand, Alter und Geschlecht abgestufte Redeweise zu charakterisieren. Aber nicht deshalb ist Fontane uns teuer, mag man ihn Naturalist oder Realist nennen, sondern weil er wirklich ein Dichter war, ein tiefer Kenner des menschlichen Herzens, der seinen Wirklichkeitsmenschen aus seinem eigenen, großen und schönen Herzen das gab, was sie erst zu dichterischen Gestalten machte, und auch in der Brust von Menschen gewöhnlichen Schlages Perlen und Gold zu finden wußte. Wir denken dabei besonders an seine Berliner Romane: l'Adultera, Irrungen Wirrungen, Stine, Frau Jenny Treibel, Effi Briest, Der Stechlin, die er erst im Greisenalter geschrieben hat. In frühere Zeit fallen die geschichtlichen Romane und Novellen Vor dem Sturm, Grete Minde, Schach von Wuthenow, und noch weiter zurück liegen Die Wanderungen durch die Mark Brandenburg, die durch ihre Schilderung des märkischen Adels zuerst von der scharfen Beobachtungsgabe Fontanes Zeugnis ablegten. Er war seinem Vaterlande „in tiefster Seele treu" und hat dessen große und böse

Zeiten in prächtigen Balladen echt volkstümlichen Tones vom alten Derfflinger, Zieten, dem Alten Fritz bis zu des unglücklichen Kaiser Friedrichs letzter Fahrt besungen. Daß er auch die altnordische Ballade mit ihrem düsteren, subjektiven, sprunghaften, die dramatische Stimmung und Empfindung darstellenden Charakter zu beleben gewußt hat, das beweisen seine nordischen und englisch-schottischen Balladen. Archibald Douglas hat sich auf Flügeln des Gesanges die Unsterblichkeit erworben.

Seit dem 20. Oktober 1889 schien der große Dramatiker der neuen Richtung gefunden zu sein. An diesem Tage wurde im Lessingtheater in Berlin durch den Verein „Freie Bühne" das soziale Drama Vor Sonnenaufgang von **Gerhart Hauptmann** (geb. 1862) aufgeführt. Es wurde als etwas ganz Neues, als der Beginn einer neuen Ära begrüßt. Aber was an dem Drama gut war, war nicht neu und das Neue nicht gut. Die Kunst, die in diesem Jugendwerke schon den Meister verrät, „einen unseligen Zustand", der die Menschen unentrinnbar ins Verderben stürzt, zu schildern, hat Hebbel in seiner Maria Magdalena nicht weniger gut verstanden. Er hat schon lange vor Hauptmann im Gegensatz zur Goethischen Forderung ganz individuelle Charaktere geschaffen, die Handlung nicht als das Wesentliche, sondern als Mittel zur Entwicklung der Charaktere betrachtet und die direkte Charakteristik vermieden. Wenn nun wirklich die Nachahmung der gewöhnlichen Sprache ungebildeter Menschen, der banale und triviale Inhalt der Dialoge, diese langatmigen, szenarischen Bemerkungen und Angaben über die körperliche Erscheinung der Personen und ihre Umwelt, die sich an alle Sinne der Hörer und Leser richten, dieses Abbrechen des Dramas anstatt des Abschließens, dieses Schwelgen in der Darstellung gemeiner und vertierter Menschen etwas neues war, so ist das Neue kaum eine Errungenschaft zu nennen. Aber das eine Verdienst wird dem Naturalismus immer bleiben. Er hat ein neues Gebiet der dramatischen Dichtung erobert, indem er der wissenschaftlichen Forschung seiner Zeit folgte: Die Darstellung der kranken und pathologischen Seele in innigster Verbindung mit dem kranken Körper und jener furchtbaren Geißel der Menschheit, dem strengen Gott, der die Sünde der Väter heimsucht an den Kindern bis ins dritte und vierte Glied. Seit Ibsens Gespenster und Hauptmanns Vor Sonnenaufgang gibt es fast nichts Menschliches mehr, was auf der Bühne nicht gesagt und dargestellt werden könnte. Hier hat der Naturalismus nach hartem Kampfe mit der Zensur und der Entrüstung des Publikums gesiegt. Auch in seinem zweiten Drama Das Friedensfest schildert Hauptmann den unseligen Zustand einer Familie, dem Eltern und Kinder zum Opfer fallen. Und das Schicksal dieser

Menschen ist ihr Charakter. Der Vater hat seine Gattin des Ehebruchs bezichtigt, der eine Sohn den Vater dafür ins Gesicht geschlagen. Dieser verläßt darauf seine Familie. Die ungebildete Mutter steht den Kindern ganz verständnislos gegenüber. Nur der Haß vereinigt noch die Mitglieder der Familie, aber dieser bindet sie fest und findet sie immer wieder beisammen. Edle und allzu optimistische Menschen, die Braut des einen Sohnes und ihre Mutter, wollen am Weihnachtsfest in diese Familie Versöhnung und Frieden bringen. Wie nun Vater und Sohn für den Augenblick gerührt sich versöhnen, und selbst die verbitterte Schwester und der zynische Bruder die Hand zur Versöhnung reichen, um gleich darauf bei der geringsten Ursache den leidenschaftlichen Haß und die verhaltene Wut wieder auflodern zu lassen, das ist mit großer Kunst dargestellt. Das Zwingende der Tragik, das Notwendige eines trostlosen Zustandes aus dem Charakter zu folgern, in diesem Vermögen kommt Hauptmann Hebbel nahe.

Mit jedem Drama schreitet der Dichter vorwärts in der Verinnerlichung der Handlung. In seinem ersten Drama gehen die Menschen am Alkohol, in dem Friedensfest an der Leidenschaftlichkeit und dem rohen Egoismus zugrunde. Der Held der Einsamen Menschen tötet sich wegen einer Gedankenschuld. Und diese ist mehr der Anlaß als die Ursache seines Todes. Die eigentliche Tragik ist die nervöse Überreiztheit, die Geschraubtheit und Halbheit seines Wesens; der Widerstreit zwischen Wollen und Können. Er will ein großer Gelehrter sein, aber er leistet nichts. Daher die nervöse Unzufriedenheit, die Klagen über das geringe Verständnis bei seiner Gattin und den Freunden. Ein zufälliger Besuch, eine Studentin, die sich weder durch Geist noch durch Kenntnisse auszeichnet, erscheint ihm als der ersehnte Mensch, der seinen Gedankenflug versteht. Er verliebt sich in sie, aber er sieht nicht ein, daß dieses Verhältnis seine Gattin seelisch zugrunde richtet. Die Mahnworte des verständigen Vaters erscheinen ihm als Befleckung und Beschmutzung. Als das Mädchen sich von ihm trennt, geht er in den Tod. Was wir an dem Friedensfest besonders rühmen konnten, die Kunst, das Tragische als zwingend und unvermeidlich darzustellen, das vermissen wir in den Einsamen Menschen. Dafür entschädigt das Stück durch eine tiefe Charakteristik der Hauptpersonen.

Auf dieses etwas matte Drama folgte unmittelbar eins der bedeutendsten Werke des Dichters, das Schauspiel Die Weber, das den Aufstand der Weber im schlesischen Eulengebirge in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts als Stoff hat. Zu zeigen, wie ein armes, geduldiges und frommes Volk durch Knechtung und Hunger zur Empörung getrieben wird, war die Aufgabe.

Ein ganzes Volk, wie im Tell, ist der Held. Deshalb fehlt es diesmal an der sonst so straffen Einheit und Konzentration. Die innere Verbindung gibt die steigende Wut und Empörung bis zur Plünderung des Hauses des Fabrikbesitzers. Mit großer Kunst führt der Dichter uns diese entsetzliche Not von Haus zu Haus vor Augen und versteht es meisterhaft, jeder einzelnen Gruppe, und in ihr jedem einzelnen der vielen Arbeiter seine besondere Physiognomie zu geben. Aber nicht nur die Kunst, auch das Herz des Dichters hat dieses Drama geschrieben. Er steht auf der Seite des armen, hungernden Volkes, dessen grausiges Elend er mit hinreißender Kraft, mit packender Realität zu schildern weiß. Der Schluß ist lähmend und niederdrückend; aber was kümmert das den realistischen Dichter? Er will weder erheben noch zermalmen; er will uns ein Bild der Wirklichkeit geben.

Ein Jahr nach dieser ergreifenden Tragödie erschien das Werk, in dem sich Hauptmann als Meister der Komödie erwies, Der Biberpelz. Ihr voran ging die Komödie Kollege Crampton, mit der prächtigen Zeichnung des halb komischen, halb tragischen Künstlerbohémien, die man wohl nur als Vorübung zu der größten Tat des Dichters auf dem Gebiet der Komödie betrachten darf.

Hauptmanns Biberpelz ist das beste Lustspiel seit Kleists Zerbrochenem Krug und es übertrifft das letzgenannte Drama, weil seine Wirkung nicht an eine einzige Person geknüpft ist. Neben dem dummstolzen Amtsvorsteher die schlaue Waschfrau, diese raffinierte Diebin, die sich ganz den Schein der Unschuld und Ehrbarkeit zu geben weiß und in Wirklichkeit den Gang des Prozesses leitet, der einfältige Gerichtsdiener, der selbst die Laterne beim nächtlichen Diebstahl hält, und der jähzornige, nervöse und schwerhörige Rentier, an dem der Diebstahl verübt worden ist. Die Tendenz richtet sich gegen den eingebildeten Streber, der in dem Bestreben durch Entdeckung von politisch Verdächtigen Karriere zu machen, grade in den harmlosesten Menschen Verbrecher wittert und die Schurken für die ehrlichsten Leute hält. Wie Sophokles mit der tragischen Ironie, so erzielt Hauptmann mit der witzigen Ironie, d. h. dem Widerstreit zwischen dem, was der Held seiner Komödie für richtig hält und was in Wahrheit richtig ist, die größten Wirkungen. Eine solche Höhe hat der Komödiendichter Hauptmann bisher nicht wieder erreicht, weder mit der matten Fortsetzung des Biberpelzes, Dem roten Hahn, noch mit dem Lustspiel Schluck und Jau, das an Shakespeares Vorspiel zur Bezähmung der Widerspenstigen anknüpft, am allerwenigsten in dem schwachen Lustspiel Die Jungfern von Bischofsberg. Von nun an wird Hauptmann der Dichter der Überraschungen. Der strenge

Naturalist schreibt plötzlich eine Traum- und Märchendichtung Hanneles Himmelfahrt, oder vielmehr er trägt mitten in die realistische Schilderung eines Armenhauses und seines Elends die übersinnliche Traumwelt mit dem Himmel von marmornen Häusern, goldnen Dächern, köstlichen Blumen, mit Engeln des Lichtes und dem Engel des Todes, Christus und den Geistern Verstorbener, mit Bildern aus Schneewittchen und Aschenbrödel. Insofern ist auch diese Darstellung realistisch, als sie der Wirklichkeit, das heißt dem Denken und Sinnen des armen, bis zu Tode gequälten Mädchens mit tiefer Seelenkenntnis bis zu der geheimen, ersten, keuschen Regung der Sinnlichkeit nachgebildet ist; aber nicht mehr in Schmutz und Elend, sondern in die Welt des Erhabenen und Schönen und des seligen Friedens, den die Welt nicht gibt, führt uns der Dichter. Nicht mit grellen Dissonanzen oder niederdrückender Trostlosigkeit schließt er das Drama, nein, den Trost der Religion für die auf Erden Elenden und Armen, das Reich des Himmels mit all den Gestalten, in denen die menschliche Seele ihre metaphysische Sehnsucht verkörpert hat, stellt er dar, in wundervoller Plastik und herrlicher Sprache, selbst ergriffen und darum aufs tiefste ergreifend:

Wir führen am Saum unsrer Kleider
Ein erstes Duften des Frühlings,
Es blühet von unsern Lippen
Die erste Röte des Tags.
Es leuchtet von unsern Füßen
Der grüne Schein unsrer Heimat;
Es blitzen im Grund unsrer Augen
Die Zinnen der ewigen Stadt.

Dieselbe Verbindung realistischer Schilderung mit der Märchenwelt zeigt das in gebundener Rede geschriebene Drama Die versunkene Glocke. Zwischen beiden liegt der verunglückte Versuch des Dichters, ein realistisches, geschichtliches Drama in Florian Geyer zu schaffen. Es ist kein Drama geworden, sondern, wie man mit Recht gesagt hat, „ein kulturgeschichtliches Bilderbuch der Reformationszeit." Der Haupthelb wird erdrückt von der großen Masse der Einzelgestalten und seine Handlungen sind nicht immer klar. Bei der Aufführung versagt das Stück auch wohl deshalb, weil nur wenige Hörer die zum Verständnisse notwendigen Vorkenntnisse mitbringen.

Der Held des Dramas Die versunkene Glocke, Meister Heinrich, ist der Nietzscheesche Übermensch mit seiner Herrenmoral. Um eines hohen Ideals willen verläßt er Weib und Kinder

und folgt einer neuen Liebe, die ihn zu höherem, gewaltigem Schaffen anregt und ihm die Welt der Schönheit öffnet. Aber er ist nicht nur Künstler, sondern auch Mensch. Bei der Nachricht von dem Selbstmord der Gattin erwacht das Gewissen, er flucht der Geliebten und dem erträumten Ideal und geht über diesem Fluch zugrunde. Seinen Stoff hat der Dichter mit der Märchenwelt des Riesengebirges, der Welt der Elfen und Nixen, den Wassermännern und Waldschrat, Holzmännerchen, Holzweiberchen und der Buschgroßmutter umkleidet. Auf diesem Hintergrunde ist ihm eine köstliche, poetische Gestalt gelungen, die Elfe Rautendelein, halb Kind, halb Jungfrau, die den Segen und den Fluch der Schönheit verkörpert, eine zweite Undine, die durch die Liebe eines Mannes mit dem Geschenk der Träne eine Seele erhält und mit einem Kuß die Augen des Geliebten für alle Himmelsweiten öffnet und seine Sinne für die Schönheit und Hoheit der Kunst. Als der Fluch des Geliebten sie getroffen hat, zerfließt sie in das Element, aus dem sie gekommen ist. Das Ideal des Künstlers wird verkörpert in dem Tempelbau mit dem Wunderglockenspiel auf der höchsten Höhe des Gebirges, sein früheres Leben in der in den Teich im Tal versunkenen Glocke, das erwachende Gewissen durch das Erscheinen seiner Kinder mit dem Krug voll Tränen der Mutter und durch das geheimnisvolle Tönen der versunkenen Glocke.

Als eines toten Weibes starre Hand
Die Glocke suchte und die Glocke fand,
Und wie die Glocke, kaum berührt, begann
Ein Donnerläuten, brausend himmelan,
Und rastlos brüllend, einer Löwin gleich,
Nach ihrem Meister schrie durchs Bergbereich.

Das erträumte Ideal, der Tempel, wird nach dem Fluch des Meisters in Brand gesteckt. Er ist berufen worden, aber nicht auserwählt. Er hat nicht die Kraft, ein großer Künstler oder ein großer Mensch zu sein. Die Sehnsucht treibt ihn wieder zurück zur Schönheit, zu Rautendelein — um an ihren Lippen zu sterben.

Noch zweimal hat Hauptmann sich auf das Gebiet des Märchens und der Sage begeben, in den Dramen: *Der arme Heinrich* und *Und Pippa tanzt*. Der Dramatiker mußte dem durch Hartmann überlieferten Stoff vom armen Heinrich (vgl. oben S. 22) erst Leben und Seele geben. Hartmanns Heinrich ist ein kranker Egoist, der erst im letzten Augenblick das Abscheuliche seiner Handlungsweise einsieht. Hauptmanns Held ist ein edler Mann, der den Gedanken, sein Leben durch den Tod eines anderen zu retten, mit Abscheu von sich weist. Aber in den entsetzlichen Qualen und Leiden, als er aus der

menschlichen Gesellschaft gestoßen in der Wildnis wie ein Tier leben muß, verhärtet und verstockt sich sein Herz, bis der eine Gedanke: Leben und wieder Mensch werden, alle edleren Regungen seines Herzens tötet. Und so nimmt er das Opfer an. Nun beginnt in der langen Wanderung nach Salerno der Einfluß der opferfreudigen, liebevollen, wunschlosen Jungfrau still und allmählich auf ihn zu wirken. Mitleid und dann innige Liebe zieht in sein Herz. Beharrt sie auf ihrem Entschlusse, so will er auch nicht leben bleiben, bis endlich im entscheidenden Augenblicke der edle Sinn durchbricht und er die Jungfrau wider ihren Willen dem Tode entreißt. Durch ihre Liebe genest seine Seele und zugleich auch sein Körper, ein Wunder freilich, wie die Heilung des Orest. Ähnlich hat Hauptmann den Charakter Ottegebens, wie er das Mädchen nennt, vertieft. Eine religiös Verzückte, eine heilige Schwärmerin, die sich geißelt und den Körper abtötet, ist sie auch bei ihm, aber der Grund ihrer Opferfreudigkeit ist nicht wie bei Hartmann die Sehnsucht, sich die Krone des ewigen Lebens zu erwerben, sondern von Gott auserwählt zu werden zum Opfertode für ihren Herrn, wie Gottes Sohn einst für die Menschheit starb. Und zuletzt ist das alles nur eine dichterische Hülle. In Wirklichkeit, wie uns der Dichter aus vielen rührenden oder reizenden Zügen erkennen läßt, liebt Ottegebe Heinrich und aus dieser Liebe entsprießt ihr Opfermut, ihr selber unbewußt, bis sich im Augenblick der Errettung das Geständnis von ihr losreißt:

Ich log! ich rang um seine Seele nicht!
Und darum stellte Gott mich an den Pranger.

In den Worten:

Was himmlisch schien, ist himmlisch und die Liebe
Bleibt — himmlisch, irdisch — immer eine nur.

ist die Idee des Dramas ausgesprochen.

In dem Glashüttenmärchen Und Pippa tanzt, ist aus dem realistischen Dichter ein Superidealist geworden, der in mancher seiner Gestalten nicht mehr Menschen darstellen will, sondern Symbole für abstrakte Begriffe. Das hat Goethe in seiner Pandora auch getan, aber bei Hauptmann ist die Symbolik unklar und verschwommen und die ganz realistisch gehaltene Prosa steht in scharfem Gegensatze zu diesen übersinnlichen Gestalten. Und eben dieser Superidealist schrieb zwischen der versunkenen Glocke und dem armen Heinrich die realistischen Dramen: Fuhrmann Henschel, Schluck und Jau, die mißglückte Künstlertragödie Michael Kramer, Den roten Hahn, und vor Und Pippa tanzt Rose Bernd.

Im Fuhrmann Henschel werden wir wieder in die Sphäre

der menschlichen Gemeinheit versetzt. Verkörpert wird diese in der Magd des Fuhrmanns Hanne Schäl, die ihren braven, aber beschränkten Herrn trotz des Versprechens, das er seiner Frau kurz vor ihrem Tode gegeben hat, sie zu heiraten verleitet und durch ihre Liederlichkeit und Gemeinheit den schon durch seinen Wortbruch verdüsterten Mann zum Selbstmord bringt. Über die schwüle Atmosphäre erhebt uns die Gestalt des Fuhrmanns selbst. Trotz seiner geringen Bildung und seines rauhen Handwerks zeigt er ein weiches, zart empfindendes Gemüt, einen fast vornehmen Charakter. Nicht sowohl der Ehebruch seiner Gattin treibt ihn in den Tod, als vielmehr ihre gemeine Gesinnung und ihre egoistische Roheit. In seinem Schauspiel Rose Bernd behandelt Hauptmann das uralte Thema vom gefallenen Mädchen, das zur Mörderin ihres Kindes wird. Goethes Gretchen und Hauptmanns Rose Bernd! Durch nichts wird es klarer, welche ungeheure Kluft die moderne Dichtung von der klassischen trennt, als durch die Vergleichung dieser beiden Gestalten und der Atmosphäre, in der sie leben. Was Hauptmann gleich in der ersten Szene darzustellen und zu sagen wagt, darin hat ihn wohl kein Naturalist überboten. Rose Bernd, die Braut eines wackern Mannes, treibt mit dem Gatten ihrer Wohltäterin und zweiten Mutter Ehebruch, gibt sich einem andern, wenn auch gezwungen, hin, um dieses Geheimnis nicht laut werden zu lassen, leistet einen Meineid, weil sie sich schämt, die Wahrheit zu gestehen und tötet zuletzt ihr Kind gleich nach der Geburt. Und für einen solchen Menschen wagt der Dichter unser Interesse in Anspruch zu nehmen! Aber er erreicht das nicht nur, er weiß auch in uns für Rose Bernd das innigste Mitleid, ja warme Sympathie zu erwecken. Wie das von Natur brave, wegen ihrer körperlichen Reize von den Verführern verfolgte und gejagte Mädchen nach dem ersten Fehltritt mit geradezu zwingender, unerbittlicher Notwendigkeit von Sünde zu Sünde getrieben wird, diese Darstellung ist ein Meisterstück der dramatischen Kunst.

Hauptmann gilt als ein großer Nehmer, aber immer wahrt er sich durch eigene Erfindung das Eigentumsrecht. Das bezeugen Der arme Heinrich, die Skizze Elga, eine Dramatisierung der Grillparzerschen Novelle „Das Kloster von Sendomir", und seine beiden neuesten Dramen: Kaiser Karls Geisel (1908) und Griselda (1909). Auch in dem Legendenspiel Kaiser Karls Geisel ist der Konflikt weder der Quelle des Stoffes, noch wie man gemeint hat, Grillparzers Jüdin von Toledo entnommen. Es ist nur ein falsches Gerücht, daß der greise Kaiser gleich dem Könige Grillparzers seine Tage und Nächte mit der schönen Heidin Gerswind von Liebesraserei ergriffen hinbringe

und deshalb seine Regentenpflicht versäume. Er hat sie nie berührt, wenn auch sein Sinn danach begehrte; das forderte schon seine Manneswürde, da dieses von Sinnlichkeit ganz verzehrte Mädchen sich an jeden wegwarf, der ihrer begehrte. Er liebt sie, weil den Greis die strahlende, jugendliche Schönheit anzieht, er kann sich ihrem Zauber nicht entwinden, weil ihm in ihr ein rätselhaftes Wesen, wie er es nie gekannt, entgegentritt. Eine verworfene Dirne, die wie eine Heilige aussieht, ein Kind der Natur, das nichts weiß von Gut oder Böse, nichts von Sittlichkeit oder Unsittlichkeit, nichts von Schamhaftigkeit oder Frechheit, Schuld oder Unschuld, von Geldgier oder Entsagung, das aber wie die Natur, in allem, was sie tut und spricht, aufrichtig und wahr ist. Der Versuch, diesen Dämon liebevoll zu zähmen, mißlingt dem Kaiser. Er verstößt sie; aber er kann sie nicht vergessen. Der Schmerz um ihren Verlust, die verhaltene Glut der Liebe, Zorn über sich selbst und tiefe Reue werfen seinen Geist in schwere Krankheit, von der er erst an der Leiche des durch den Kanzler vergifteten Mädchens Genesung findet. Schon wegen dieses neuen und gut durchgeführten Problemes sollte man nicht, wenn auch der Held selbst und mehrere Nebengestalten matt und blutleer sind, von dem Nachlassen der Kraft des Dichters sprechen. Aber erlaubt ist das bei dem neuesten Drama Griselda. Hier erscheint die alte Sage ganz verzerrt. Weder in Griselda noch in Markgraf Ulrich hat der Dichter glaubhafte und verständliche Gestalten geschaffen, ganz abgesehen davon, daß auch die vornehmen Personen sich manchmal Ausdrücke bedienen, die selbst einem Naturalisten auf der Bühne nicht gestattet sind.

Das Jahr 1889 war der deutschen dramatischen Dichtung besonders günstig. Ein Monat später als Hauptmann, wurde der Ostpreuße **Hermann Sudermann** (geb. 1857) als der zweite, große dramatische Dichter der Moderne „entdeckt", und tosender Beifall begrüßte die Aufführung seines Schauspiels Die Ehre am 27. November im Lessingtheater in Berlin. Sudermann wurde mit einem Schlage ein berühmter Mann, und der Glanz dieses Ruhmes fiel auch auf seine früheren, bis dahin ganz unbekannt gebliebenen Dichtungen.

Das erste, was Sudermann veröffentlichte (1886), war eine Reihe von zwanglosen Erzählungen — unter dem Titel: Im Zwielicht —, die die scharfe Beobachtungsgabe und eine oft unter heiterm Geplauder sich verbergende, beißende Satire erkennen ließen; aber seine große Kunst, eine größere Handlung folgerichtig und einheitlich zu gestalten, trat erst so recht zu tage in seinem Roman Frau Sorge (1886). Das Märchen von der Frau Sorge, die bei dem

Kinde einer armen und verlassenen Frau Patenstelle übernimmt und dafür die Seele des Kindes verlangt, bildet die Einkleidung und zugleich auch den Inhalt des Romans. Dem von Natur schüchternen und ängstlichen Jüngling wird durch die stets auf ihm lastende Sorge um den Unterhalt der Seinen jeder Aufschwung der Seele, jeder ideale Zug, jede Freude und Genuß, vor allem aber die Achtung vor sich selbst genommen. So geht es ihm ähnlich wie dem alten Röper in der von Hans Hoffmann erzählten Novelle „Erfüllter Beruf"; er wird ein Gegenstand des Hohnes und Spottes gerade bei denen, für die er sich opfert, nur daß unser Held, weil seine geringe Selbstachtung weniger ein Fehler seines Charakters als eine Folge des auf ihm lastenden Druckes ist, durch eine kühne Tat sich selbst und die Schätzung des eigenen Wertes wiederfindet. Der Roman ist gut komponiert; und auch die Charaktere sind wahre, typische Gestalten. Eine geradezu ergreifende Figur ist die leidende, tränenreiche Mutter, die, von Natur nicht ohne Humor und Ideale, durch die tyrannische Behandlung und die Not in dumpfen Trübsinn herabsinkt, bis kurz vor ihrem Tode in einer schönen, rührenden Szene ihre lebensfreudige Stimmung noch einmal hervortritt.

Sudermanns Temperament und seine Freude am Kampf und effektvoller Wirkung wiesen ihn auf die Tendenzdichtung, und das Objekt des Kampfes war die große Lüge unseres sozialen Lebens. Das tritt besonders scharf hervor in seinem Roman: Der Katzensteg und seinem Drama: Die Ehre.

Im Katzensteg wird gelehrt, daß ein an Bildung und „äußerer" Sittlichkeit tiefstehendes Weib, das aber seiner Natur und Empfindung treu bleibt bis zum Tode, mehr wert ist als die selbstsüchtige Zierpuppe, die freilich die äußere Sittlichkeit bewahrt, aber nichts weiß von wahrem Gefühl und opferfreudiger Menschlichkeit. Die große Kunst der Darstellung, die wir auch hier bewundern, vermag über die Übertreibung der Tendenz nicht hinwegzutäuschen. Daß wir in einem geistig tiefstehenden, weiblichen Wesen, das der Dichter ganz außerhalb des Sittengesetzes und des weiblichen Gefühlslebens und Schamgefühls stellt, das der Held selbst zuerst für ein Tier oder für einen Dämon hält, einen großen und ganzen Menschen, „nicht unwert der keuschen Diana" erkennen sollen, das zu erreichen ist dem Dichter nicht gelungen.

Das Drama Die Ehre, oder Der Mann ohne Schatten, wie es ursprünglich heißen sollte, ist, was Technik und Kraft der Darstellung anbetrifft, vortrefflich. Ausgezeichnet ist die Exposition, und die Verteilung des Stoffes, bewundernswert die Aktschlüsse, die in Schillers Art mit pointiert kurzem Schlagwort den Akt als geschlossenes Ganze für sich bestehen lassen, nicht weniger die streng durch-

geführte Handlung und die Kunst, selbst unbedeutende Dinge wie die Möbel wiederholt zur Charakteristik der Menschen zu verwenden. Aber auch hier enthüllt uns der Dichter seine Charaktere weniger um ihrer selbst als um seiner Idee und Tendenz willen: Die Ehre ist nach Sudermann ein relativer Begriff. Die verschiedenen Stände der Gebildeten und Ungebildeten, der Armen und der Reichen, sie haben jeder eine verschiedene Ehre, von denen nicht etwa die eine besser ist als die andere, sondern jede für den Stand, der sie besitzt, geeignet und berechtigt ist. Weil aber die Ehre nichts Absolutes ist, so ist es z. B. töricht für einen Offizier, bei Verlust der Standesehre sich das Leben zu nehmen. Man muß nur den Mut besitzen, sich über die Mißachtung anderer hinwegzusetzen, sich selbst treu zu bleiben und man bleibt, was man ist. Trotz aller Sophistik ist es dem Dichter nicht gelungen, seine Behauptung zu beweisen. Wer sein Ehrenwort gibt, setzt sich selbst, seine ganze Person ein. Darum existiert er gesellschaftlich nicht mehr, sobald er das Ehrenwort bricht. Daran rütteln zu wollen, heißt die Grundlagen unseres sozialen Lebens aufheben.

Der gewaltige Erfolg des Schauspiels Die Ehre, feuerte den Dichter zu einer großen dramatischen Produktion an. Von Sodoms Ende bis zu den Strandkindern leider eine Entwicklung in absteigender Linie. Fast in allen ist die Technik musterhaft, fast in allen zeigt sich eine scharfe Beobachtungsgabe, ein unbeirrtes Gefühl für große Effekte auf der Bühne, aber je mehr sich des Dichters Tätigkeit entfaltet, um so klarer wurde es, daß die große Wirkung nur auf äußeren Vorzügen beruht, daß sie mehr theatralisch als dramatisch ist. In Sodoms Ende richtet sich die Tendenz gegen die Unsittlichkeit der Berliner Haute-finanz, in deren Darstellung der Dichter das Äußerste wagt. Wie in der Ehre Vorder- und Hinterhaus, so steht hier der mit groben Effekten geschilderten Frivolität des Bankierhauses die Reinheit und Lieblichkeit des Bürgerhauses gegenüber. Noch größer ist der Gegensatz der dem Schauspiel Heimat den Inhalt gibt: Die engherzige, ganz äußerliche Moral des Vaters und die freie, das Leben sich selbst bestimmende Anschauung der Heldin, der Sängerin Magda. Gerade dieses Drama zeigte, daß Sudermanns Erfolge auf glänzender Rhetorik, dick aufgetragenen Motiven, scharf zugespitzten Antithesen und den kleinen Mitteln der Theatermache beruhten. Zur Lösung des Knotens muß sowohl in Sodoms Ende wie in der Heimat ein plötzlich eintretender Schlagfluß dienen. Das Urteil wurde noch gestärkt durch die matte Komödie Die Schmetterlingsschlacht und das Schauspiel Glück im Winkel mit seinem forcierten Gegensatz zwischen dem frechen Junker und dem alten, gutherzigen Schulmeister und der ganz unwahrscheinlichen und

bequemen Lösung des Konfliktes. Eine Zeitlang schien es, als wolle der Dichter seine reiche Begabung wieder der ernsten Kunst zuwenden. Gleichwie Hauptmann versuchte er sich in geschichtlichen und in Märchendramen. Mit seinem Teja gab er ganz im Gegensatz zur naturalistischen Technik in knapper Form das Charakterbild eines dem Tode geweihten Helden, dem kurz vor seinem Untergang ein hohes Liebesglück zu teil wird; in dem Drama Johannes eine große Tragödie mit breiter Zustandsschilderung und prachtvoller Wirkung, reichen Einzelszenen, die nur den einen schweren Fehler hat: Johannes ist kein dramatischer Held, weil seine Handlung, wie auch die ganze Handlung des Dramas von einem anderen größeren Helden bestimmt wird, der am Schluß seinen Einzug in Jerusalem hält. Dem großen Erfolg Hauptmanns mit seiner Versunkenen Glocke verdankt wohl das Märchendrama Die drei Reiherfedern seine Entstehung; es wurde abgelehnt, weil seine Symbolik unverständlich ist und dieser Mangel auch nicht durch dichterische Schönheit verdeckt wird. Zwischen diese Dramen fällt eine Glanzleistung des Dichters. Der Einakter Fritzchen, ein Musterstück, das tadellos in der knappen, analytischen Form, in der Handlung ergreifend und rührend, sich der sonst vom Dichter beliebten, raffinierten Effekte enthält. Auch im Johannisfeuer zeigte er seine alte Kraft, durch packende Handlung und gute Charakteristik große Wirkung zu erzielen; aber die sehr unwahrscheinliche, den Charakteren widersprechende Lösung verdirbt das ganze Drama. Der Versuch, im Sturmgesellen Sokrates eine politische Komödie zu schreiben, mißlang völlig. Von den Dramen, die Sudermann darauf hat folgen lassen Es lebe das Leben, Stein unter Steinen, Das Blumenboot, bezeichnet jedes eine weitere Stufe des Niederganges der Kunst. Mit diesen scheint die Wahl des Milieus Schritt zu halten. Im Blumenboot ist das Thema die vornehme und die gemeine Dirne und dasselbe Thema hat sich Sudermann für seinen neuesten Roman: Das hohe Lied ausgesucht. Das Schauspiel, das in diesem Jahre (1910) erschienen ist, Strandkinder, hat zwar eine reinere Atmosphäre, aber künstlerisch steht es nicht höher. Weder die Voraussetzungen der Handlung noch die Hauptcharaktere sind uns recht verständlich und entbehren deshalb unseres tieferen Interesses. Er hat die Hoffnung, die man an sein großes Talent knüpfte, nicht erfüllt. Frau Sorge wird immer eine Perle der Romanliteratur bleiben, aber der dramatische Dichter Sudermann ist in seinen letzten Dramen ein Verfertiger von Theaterstücken geworden.

Den dritten der bedeutenden Dramatiker der Gegenwart, den Westpreußen **Max Halbe** (geb. 1865) kann man kaum einen Natura-

listen nennen; wenigstens mischt sich in seine Kunst ein gutes Stück sentimentaler Weichheit und Romantik. Nicht so sehr um die Handlung und die Charaktere ist es ihm zu tun, wie um die Stimmung, die er aus der geheimnisvollen Verbindung äußerer Naturgewalten mit dem Schicksal der Menschen wie in den Dramen Eisgang und Der Strom, oder aus der „Sehnsucht nach der Allmutter Natur" wie in der Tragödie Mutter Erde oder aus der Allgewalt der Liebe zur Heimat, wie in Haus Rosenhagen mit Meisterschaft hervorzuzaubern weiß. Die Natur als Symbol der menschlichen Seele darzustellen, das ist sein eigentliches Thema und es beherrscht ihn so, daß er oft wichtige dramatische Gesetze wie die Lösung des Knotens durch innere Motive vernachlässigt. Andere Stoffe hat er nur selten behandelt, wie im Tausendjährigen Reich den religiösen Starrsinn und in dem mißglückten, geschichtlichen Drama Das wahre Gesicht, mit seinen verschwommenen, weil in sich selbst unklaren, in ihren Zielen schwankenden Hauptcharakteren den Kampf der freien Reichsstadt Danzig gegen die Polen. Sein Ruhm gründet sich auf eine Tragödie, die weitab liegt von allen Problemen und von Natursymbolik, und die handgreifliche Schwächen und Fehler auch dem blödesten Auge darbot. Und der Grund dieses gewaltigen Erfolges des Dramas Jugend? Weil hier das Reinmenschliche und Ewige, das heimliche Sehnen der jugendlichen Herzen und die rätselhafte Verbindung des Gefühls der Seele und der Gewalt der Sinne mit innerster Wärme und jugendlicher Frische dargestellt wird, weil aus dem Munde dieses schuldig-unschuldigen Kindes, das sich seiner Triebe und der Sünde noch gar nicht bewußt ist, nicht die Kunst des Dichters, sondern die Natur, die ewig reine, zu sprechen scheint. Deshalb wird die Tragödie Jugend bleiben und immer wieder kommende Geschlechter erschüttern und ergreifen, wenn auch alle anderen Werke Halbes der Vergessenheit anheim fallen sollten.

Diesen Triumvirn der modernen Dramatik kommt aus der großen Zahl der deutschen und österreichischen Dichter der Gegenwart keiner gleich. Nur insoweit sie mit größerem Erfolg die Bühne betreten haben, mögen sie hier kurz Revue passieren. **Otto Erich Hartleben** (1864—1905), hatte sich zuerst durch die hübsch erzählten Geschichten wie die Vom abgerissenen Knopf und Der gastfreie Pastor in kleineren Kreisen als witziger Satiriker einen Namen gemacht. Auch seine Komödien und Schauspiele wie Hanna Jagert, Die Erziehung zur Ehe, Die sittliche Forderung, Angele, verdienen nicht als Dramen, sondern wegen der köstlichen Satire auf die Schwächen der Gesellschaft Beachtung. Bekannt wurde Hartleben erst durch den großen Bühnenerfolg seines

Dramas Rosenmontag (1900), der nicht auf rein dramatischen Vorzügen — die Lösung des Konfliktes ist durchaus nicht zwingend — sondern auf der vortrefflichen, ganz der Wirklichkeit entsprechenden Zustandsschilderung des Lebens der Offiziere in Kaserne und Kasino beruhte Dasselbe gilt von der Offizierstragödie mit derselben ephemeren Berühmtheit Zapfenstreich von **Franz Adam Beyerlein** (geb. 1871), einem nüchternen Drama, dem es fast ganz an seelischer Motivierung und an der Entwicklung der Charaktere fehlt. Auch Beyerleins einst vielgelesener Roman Jena oder Sedan? wirkte nur durch den Stoff, nicht durch dichterische Vorzüge.

Wie Sudermanns Fritzchen für die Offiziersdramen Schule machte, so wurden durch **Max Dreyers** (geb. 1862) Probekandidat die Schuldramen Mode. Als Humorist und Spötter, der in seinen oft allzu derben Witzen über ein und dasselbe recht heikle Thema unerschöpflich ist, erwies er sich in seinem Schwank Das Tal des Lebens, als ernst zu nehmender Dramatiker in seinem wirkungsvollen Schauspiel Die Siebzehnjährigen. Aber seinen Ruhm verdankt er dem Schuldrama Der Probekandidat, das, wenn es auch gut aufgebaut ist und von scharfem Blicke zeugt, so doch künstlerisch unter dem zuletzt genannten Schauspiele steht. Eine Satire auf die Lehrer oder auf die Schule findet bei dem Publikum, das sich oft mit Ingrimm der früheren Peiniger erinnert, immer Gehör, selbst wenn, wie hier, jede tiefere Charakteristik fehlt und die Voraussetzungen nur in Mecklenburg möglich sind. Mit gutem Glück benutzte das durch Dreyer angeregte Interesse **Otto Ernst** (geb. 1862) in seiner Komödie aus dem Kreise der Volksschullehrer, Flachsmann als Erzieher, das, als Drama wertlos, einzelne gutgetroffene Charaktertypen bietet. Die Tendenz ist sehr lobenswert, aber was hat sie mit der Kunst zu tun? Der Inhalt ist ebenso dürftig, wie der der Literaturkomödie desselben Verfassers Jugend von heute, die ihren großen Bühnenerfolg der übertreibenden und philiströsen Verspottung der Stürmer und Dränger der Gegenwart und der dekadenten Nietzschenachahmer verdankt. Neben dem Offiziers-, Schul- und Literaturdrama beherrschte seit **Ludwig Fuldas** (geb. 1862) Talisman (1893) eine Zeitlang das Märchendrama die Bühne. Das Drama ist nicht an sich, aber wohl als Symptom der Zeit von Bedeutung. Man war des naturalistischen Tones, des Pathologischen, der Not und des Elends auf der Bühne satt geworden; man sehnte sich aus der Atmosphäre der Krankenstube und der drückenden Enge des Fabrikarbeiters hinaus in die freie und schöne Welt. Und dieser Sehnsucht trug Fulda Rechnung. Es folgten Hauptmanns Hannele und Versunkene Glocke, Sudermanns Drei Reiherfedern,

die Königskinder von **Ernst Rosmer** (Elsa Bernstein), Dornröschen von **Ricarda Huch**, Die blonde Kathrein von **Richard Voß** u. a. m.

Fulda ist ein formales Talent, wie seine Übersetzungen von Molière und Rostand beweisen. Schon deshalb war für seine Kunst bei der naturalistischen Richtung nicht viel zu ernten; nicht um Wahrheit und Wirklichkeit sondern um Anmut und Lieblichkeit ist es ihm zu tun. Bei seinen Lustspielen und Schauspielen überkommt den Hörer ein Hauch aus alter Zeit. Sie haben nicht viel zu sagen, aber sie sind nett und unterhaltend. Wie sehr der Naturalismus an Kredit verloren hatte, beweist das Drama, das den größten Bühnenerfolg am Anfang des Jahrhunderts zu verzeichnen hatte, Alt Heidelberg von **Meyer-Förster.** Das Stück ist dichterisch wertlos; es zeigte wiederum, daß Studentenpoesie vermischt mit rührseliger Sentimentalität und mit mehr oder weniger guten Witzen ihre Wirkung auf die große Menge nie verfehlt.

Es ist sehr bezeichnend für die österreichischen Dichter der Gegenwart, daß ihnen die ernste Seite der naturalistischen Richtung, von der die Norddeutschen ausgegangen waren, fast völlig fehlt. Dem Problem der Gegenwart, der sozialen Frage, der Not und dem Elend des vierten Standes, stehen sie, abgesehen von einigen Nachahmern Hauptmanns, wie **Philipp Langmann** (geb. 1862), in seinem Bartel Turaser kühl gegenüber. Für diese weichen Genußmenschen ist die Freude am Dasein zu sehr Lebensbedingung, als daß sie dem Elend offen ins Angesicht schauten, ihr künstlerisches Gefühl zu sehr entwickelt, als daß sie auf die Schönheit verzichtet hätten. Deshalb ist auch die Form bei ihnen nie ins Häßliche ausgeartet. Einer der bedeutendsten Vertreter ist **Artur Schnitzler** (geb. 1862). Für eine historische Tragödie großen Stils reicht sein Talent freilich nicht aus, wie sein Renaissancedrama Der Schleier der Beatrice beweist; weder die Heldin, noch der von ihr geliebte Dichter ist eine lebenswahre, glaubhafte Gestalt. Aber in der von ihm erfundenen Gattung kurzer Einakter, einem Zwischenspiel von Drama und Novelle, wie Anatol mit seiner sprühenden Lebenslust, liebenswürdiger Unmoral, sein m pointierten Witz und reizender Causerie, wie sie die Lebewelt Wiens eigen, ist er Meister. Auch seine Groteske Der grüne Kakadu, die an dem Tage der Erstürmung der Bastille in Paris spielt, zeigt sprühenden Geist und die Kraft packender Darstellung. Im ernsten Drama ist ihm nur ein Wurf gelungen, das Schauspiel Liebelei. In Ton, der Stimmung, der Lokalfarbe atmet hier alles Wiener Luft und Wiener Leichtlebigkeit. Ergreifend und rührend zeigt der Dichter, wie diese leichtsinnige und gedankenlose Liebelei einem

tiefer fühlenden und empfindenden Mädchen das Herz bricht. Viel oberflächlicher, aber immer amüsant in seiner Proteusnatur, die alle Wandlungen der Literatur mit derselben Begeisterung mitgemacht hat, ist **Hermann Bahr** (geb. 1865). Was er so oft vergeblich versucht hat, das ist ihm mit seinem letzten Drama Das Konzert gelungen, ein nicht bloß geistreiches, sondern auch inhaltsreiches Lustspiel zu schaffen mit lebenswahren Gestalten, originellen Gedanken und einem übersprudelnden Humor, hinter dessen heiterem Spiel sich doch des Lebens Ernst verbirgt.

In scharfen Gegensatz zum Naturalismus stellten sich die Wiener sogenannten Aestheten, an deren Spitze **Hugo von Hofmannsthal** (geb. 1874). Man kann diesen reich begnadeten Dichter fast einen Romantiker oder Klassizisten nennen. Sein innerstes Wesen ist der Kultus der Schönheit. Die Form ist ihm alles und in ihr liegt seine ganze Kraft. Diese Reinheit und Anmut der Sprache, der bewunderungswürdige Reichtum des Ausdrucks, eine Fülle herrlicher, aus allen Gebieten der Kunst und des Wissens geschöpften Bilder, ein staunenswertes Vermögen, verblaßten Worten durch originelle Verbindung neues Leben zu geben, ein bis zur höchsten Meisterschaft und zur Virtuosität ausgebildeter Stil, auf solchen Mitteln beruht der Zauber der Hofmannsthalschen Dichtung wie des Hymnus auf die Schönheit Der Tod des Tizian, des Dramolets Der Tor und der Tod oder des dramatischen Gedichts Die Hochzeit der Sobeide mit der herrlichen Gestalt des Reichen Kaufmanns. Hier feiert die Schönheit der Form ihren höchsten Triumph; sie täuscht uns hinweg über den Mangel an Inhalt und Gestaltungskraft. „Die Worte sind alles". Wenn für Goethe Poesie Leben, für die Romantiker Leben Poesie war, Hofmannsthal weiß von keiner Verbindung zwischen Poesie und Leben. Und so wenig liegt ihm an der Erfindung, daß er in seinen großen Dramen auf alte, von großen Meistern der Vergangenheit unerreicht behandelte Stoffe zurückgeht. Auch ändert er fast nichts an ihrem Inhalt, er gibt ihm nur die moderne Form und stellt die Charaktere und ihre Motive mit dem Raffinement der modernen Psychologie dar. Gewiß war Sophokles ein nicht weniger großer Menschenkenner als die neueren Dichter, aber die Kunst des Individualisierens, das Hineinleuchten bis in die tiefsten Geheimnisse der menschlichen Seele, bis ins Pathologische und Perverse, das war ihm unbekannt. Das ist Hofmannsthals eigentliches Gebiet. Tausendjährige Seelenprobleme, die die keusche Kunst des Altertums nur angedeutet hat, sucht er hervor, mit einer geradezu unheimlichen Kunst deckt er das innerste, geheimste Gefühl, an dem der antike Dichter zu rühren sich scheut, auf, ohne sich an ein Gefallen oder Mißfallen der Hörer zu kehren.

In der Zergliederung und Zerfaserung der innersten Regungen der menschlichen Seele sieht er seine Aufgabe. Vor nichts schreckt er zurück, nichts ist ihm unsagbar. In der Elektra erklärt er die grausige Wildheit und den dämonischen Haß der Heldin aus dem bis zur Raserei gesteigerten Rachegefühl und einer durch gewaltsame Unterdrückung pervers gewordenen Sinnlichkeit. In der Tragödie Oedipus und die Sphinx, der Vorgeschichte des Sophokleischen Oedipus verlegt er mit großem Wagemut, was in der Antike äußeres, dem Helden auferlegtes Schicksal ist, in die Brust des Menschen und schuf nach kurzen Andeutungen des antiken Dichters einen so komplizierten und doch inhaltlich wahren Charakter wie Kreon. Der Versuch, den Klassizismus neu zu beleben, das ist die eigentliche Tat dieses Dichters, wenigstens erschien das so, bis zum Jahre 1910. Während des Druckes dieses Büchleins wurde eine Komödie des Dichters Christinas Heimreise aufgeführt, die da zeigte, daß Hofmannsthal plötzlich die erhabenen Sphären verlassen hatte und mit Menschen menschlich redete. Es ist wirklich blühendes Leben, das er darstellt. Die Heldin, ein junges, schönes Mädchen, das sich einen Gatten sucht, fällt einem flatterhaften, unwiderstehlichen Don Juan in die Hände, aber dies Erlebnis wird ihr zum Heil. Aus einem haltlosen, jungen Menschenkind wird sie zu einem reifen, den Ernst des Lebens erfassenden und den Wert wahrer Männlichkeit verstehenden Weibe, das getrost einem viel älteren, aber in sich gefestigten, wackeren Bewerber die Hand reicht. Die in Italien vor etwa hundert Jahren spielende Handlung, an sich heiter und ergötzlich, entbehrt doch nicht tieferen Ernstes. Die Idee könnte man eine Verherrlichung des ehelichen Glückes nennen, als dessen Folie rein sinnliche Verbindungen etwas freigebig gezeichnet werden. Die Charaktere, wie der unwiderstehliche Verführer, der wackere, trotz alles Fluchens im Herzen kindlich gebliebene Seemann, der immer ahnungslose Pfarrer und Onkel sind typisch und doch in vielen Zügen ganz originell. Kurz, es ist ein Lustspiel, dessen wir uns zu freuen haben.

Im Anschluß an die Bestrebungen, die Antike neu zu beleben, möge noch eines Dichters gedacht werden, **Paul Ernst** (geb. 1866), der sich ebenfalls von der Wirklichkeit und Zustandspoesie losgesagt hat und sein Ideal in der griechischen Kunst, dem geistigen Inhalt und der edlen Form sieht (Demetrius). Auch die große Hoffnung, die auf das starke Talent **Herbert Eulenbergs** (geb. 1876) gesetzt wird, beruht nicht auf seinen Jugendwerken, Erzeugnissen einer ruhelosen Phantasie und eines wildleidenschaftlichen Temperaments, sondern auf der Abgeklärtheit und der schönen, mit köstlichen Bildern gezierten Form seiner Kassandra.

Ihr gabt uns Leiden zum Erbteil,
Ihr ewigen Mächte,
Und Tränen und Sehnsucht
Und Kummer und Not:
Und nanntet es Menschenleben.
Doch über all das gabt ihr uns Flügel
Fortzuflattern in Lust und in Glück
Und euch gleich zu werden in Ewigkeit:
Und nanntet es Menschenliebe.
Hier sitz' ich Tränen im Auge und Sterne im Busen,
Mein Leben in Liebe verlierend und dank euch!

Eulenberg ist ganz wie Hofmannsthal von der Romantik zum Klassizismus übergegangen und hat sich ebenso wie jener in jüngster Zeit (1909) zur Wirklichkeitspoesie gewendet. Es steckt viel Geist und Poesie in diesem bürgerlichen Lustspiel, Der natürliche Vater, aber die Hauptgestalten sind widerspruchsvoll und gekünstelt und deshalb unklar. Man hat das Gefühl, einem bedeutenden Dichter gegenüber zu stehen, dessen Kunst noch nicht reif ist, oder sind wir nicht reif für diese Kunst?

Mit dem Hinweis auf die beiden Dramen, die in letztvergangener Zeit mit dem Schillerpreise gekrönt worden sind, mag unser Überblick über das Drama der Gegenwart schließen. **Karl Schönherrs** (geb. 1868) Bauerndrama Erde nennt sich eine Komödie des Lebens. Ebensogut könnte man es eine Tragödie nennen. So sehr weben in ihr durcheinander tiefster und ergreifendster Ernst und heiterste Komik. In der Charakterdarstellung liegt die Stärke dieses Dichters. Sicher hat die Geschlossenheit und Lebenswahrheit der, man möchte fast sagen, in Erz gegossenen Gestalt seines Helden, dessen Tatkraft und Stärke nichts, scheinbar selbst der Tod nicht, anhaben kann, dem Drama den Preis eingetragen; dagegen verdankt **Ernst Hardts** (geb. 1876) Drama Tantris der Narr seinen großen Erfolg wohl hauptsächlich der wirkungsvollen Szene, in der Marke die nackte Isolde den Aussätzigen preisgibt. Aber gerade diese Szene weist auf das Hauptgebrechen des Dramas. Der Dichter arbeitet auf sinnliche Effekte hin und hat manche Züge seiner Quelle vergröbert und verschlechtert. Sie weiß nichts von jenem grausamen Befehl des Königs, vielmehr stellen die Aussätzigen selbst die Forderung, werden aber sofort von Tristan vertrieben. Sie weiß auch nichts von dem ganz unverständlichen Blutvertrag, der Isolde zum Tode verurteilt, wenn Tristan — auch ohne ihr Mitwissen — zurückkehren sollte. Ebenso fremd ist ihr der Befehl Isoldens am Schluß des Dramas, der Tristan dem wütenden Hunde Husdent ausliefert.

Eine so abstoßende Szene gibt uns der moderne Dichter, wo die Quelle von der Wiedererkennung der beiden Liebenden durch die Treue des Hundes lieblich und rührend erzählt. Dort folgen Tage des erneuten Glückes, Hardt läßt Tristan ohne sichtbaren Grund mit Husdent entfliehen. Durch diese und ähnliche Mißgriffe hat der Dichter sein an Schönheit der Form und des Inhaltes reiches Drama entstellt.

Die Hoffnung auf die Begründung einer niederdeutschen Dramatik ist durch **Fritz Stavenhagens** (1876—1906) in plattdeutscher Sprache geschriebene Dramen, unter denen Mudder Mews den Dichter als Meister lebenswahrer Charakteristik erwies, kräftig belebt, doch durch seinen frühzeitigen Tod wieder zu Grabe getragen worden.

Auch die moderne Lyrik knüpft nicht an die jüngstdeutschen Stürmer und Dränger, die Theoretiker, an. Was Arno Holz verlangt, „eine Lyrik, die auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichtet und die, rein formal, lediglich durch einen Rhythmus getragen wird, der nur noch durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt", das ist eine Lyrik in Prosa, das heißt, es ist überhaupt keine Lyrik. Nein, zwei Männer die abseits von dem Kampf um die Theorie standen, sind ihre Führer gewesen. Der eine von ihnen ist **Detlev von Liliencron** (1844—1909). Sein dichterischer Charakter drängte ihn zur realistischen Richtung, aber vom Naturalismus hat er sich bald losgesagt in seinem Abschiedsbrief: „An meinen verstorbenen Freund, Herrn Naturalismus:

Nimm die Muse bei der Hand,
Drück sie feste an die Wand,
Küsse ihr den weißen Nacken.
Küsse ihr die frischen Backen,
Lachen wird ihr roter Mund,
Und besiegelt ist der Bund.

Hübscher kann man das wohl nicht sagen, worum es sich handelt: Erst das Herz des Dichters macht die Natur zur Kunst. Die Aufgabe des lyrischen Dichters ist, das was er mit scharfem Auge geschaut und in seinem Herzen aufgenommen hat, so darzustellen, daß der Leser oder Hörer den körperlichen Eindruck des Geschilderten erhält. Darin kommt Liliencron den großen Dichtern gleich, doch neu sind die Mittel, mit denen seine Kunst dies Ziel erreicht. Die große Schwierigkeit, die einzelnen Teile eines geschilderten Gegenstandes oder die einzelnen Phasen eines Ereignisses so darzustellen, daß wir den Eindruck des ganzen erhalten oder, um mit Lessing zu reden, das Nacheinander der Rede in das Nebeneinander der Malerei

zu verwandeln, überwindet er durch eine fast unerlaubte Knappheit der Form, die sich oft mit Stichworten begnügt und die schnelle Aufeinanderfolge der einzelnen Eindrücke, die man mit der Kunst des Kinematographen vergleichen kann. So in dem Gedicht Siegesfest:

Flatternde Fahnen
Und frohes Gedränge,
Fliegende Kränze
Und Siegesgesänge.
Schweigende Gräber,
Verödung und Grauen,
Welkende Kränze,
Verlassene Frauen.
Heißes Umarmen
Nach schmerzlichem Sehnen.
Brechende Herzen,
Gestorbene Tränen.

Oder in dem Gedicht In memoriam:

Nacht. Entsetzen überspülte
Dorf und Dach in Lärm und Glut.
„Wasser" und die Hand zerwühlte
Gras und Staub in Dursteswut.

Morgen. Gräbergraben. Grüfte.
Manch ein letzter Atemzug.
Weither witternd durch die Lüfte,
Braust und graust ein Geierflug.

Schon diese wenigen Verse zeigen, daß ein Meister der Sprache durch die Wahl der bezeichnenden Substantiva und Epitheta, durch das Aneinanderprallen der ganze Sätze vertretenden Worte was von ihm erlebt ist, wieder lebendig zu machen versteht. Aber wenn dieser Stil Manier wird, ist er unerträglich und ganz poesielos. Dieser Gefahr ist Liliencron nicht immer entgangen. Seine Bedeutung beruht auf der bewundernswert scharfen Beobachtungsgabe, auf der Natürlichkeit der Form, die doch durch das Medium höchster Kunst gegangen ist und auf dem, was wir Impressionismus nennen, der getreuen Wiedergabe der einzelnen Eindrücke, die wir von den geschauten Dingen erhalten. Zu größerer Komposition fehlt ihm die Kraft. Aus seinen gesammelten Werken heben wir hervor: Adjutantenritte, Gedichte, Bunte Beute,

Kriegsnovellen, Das Epos Poggfred, das sich am besten selbst durch seinen Titel: Kunterbuntes Epos in neunundzwanzig Kantussen charakterisiert.

Die merkwürdige Erscheinung, die wir schon bei der dramatischen Dichtung beobachtet hatten, daß die naturalistischen Dichter mitten in der Blütezeit dieser Theorie plötzlich zur idealistischen oder zur symbolischen Dichtung übergehen, wiederholt sich auch in der Lyrik. Sicherlich hat neben der wachsenden, besseren Einsicht zur Überwindung des Naturalismus der Einfluß des Philosophen **Friedrich Nietzsche** (1844—1900) viel beigetragen. In dem Jahrzehnt vom Ende der achtziger Jahre an war Nietzsche der führende Geist in Deutschland. Was die jüngstdeutschen Dichter zuerst an ihm fesselte, das war die negative Seite seiner Lehre, die Aufhebung des Bestehenden und die Umwertung aller Werte. Die Rechte, die Nietzsche dem Übermenschen gab, nahmen sie mit Freuden für sich in Anspruch. Aber man kann nicht zugleich Nietzscheaner und Naturalist sein. Denn der Philosoph Nietzsche war eine aristokratisch antisoziale Natur. Er lehrte nicht den Sozialismus und die Gleichberechtigung der Menschen, sondern die Herrenmoral, nicht das Mitleid mit dem Elend, sondern das Recht der Kraft und Stärke, der Künstler Nietzsche war ein Vertreter des Kultus der Schönheit, ein glühender Verehrer der Griechen und Goethes, der uns herausführt aus der öden Wirklichkeit in eine höhere Welt vollkommener Menschen. Und gerade deshalb war sein Einfluß so groß und überwältigend, weil er nicht nur Philosoph, sondern auch Dichter war, weil er in seinem Werke: Also sprach Zarathustra, die Lehre in die höchste künstlerische Form und die wundervollste Poesie kleidete und in eine Sprache, von der er mit Recht sagen konnte: „Wer in Deutschland redet so wie ich?“ Geniale Wortschöpfung, glänzender Reichtum der Sprachmittel, eine funkelnde Pracht der Bilder für die geheimsten Schwingungen der Seele, überquellende Fülle des Ausdrucks, eine fast raffinierte Kunst, mit allen Mitteln eines großen Stilisten Stimmung zu erreichen, — und alles geboren aus dem Geist der Musik. Wo ward je Wissenschaft gegeben in so köstlichem Gewande? Vielleicht einige Stellen in Herders Ideen oder Goethes Aufsatz über die Natur reichen an diese berauschende Schönheit heran. Ganz aus diesem Geiste sind die Dichtungen des Schweizers **Carl Spitteler** (geb. 1845) geschaffen, das in Prosa geschriebene „Gleichnis“ Prometheus und Epimetheus und das große Epos Olympischer Frühling, eine neue Theodicee und griechische Mythologie ganz willkürlich und in Widerspruch mit Homer erdichtet, wahre Poesie in leuchtender Sprache, aber so ganz zu einem rein ästhetischen Zweck geschaffen, so ganz entrückt

der Wirklichkeit und der Möglichkeit, daß dieser „urweltliche Poet" aus dem 19. Jahrhundert nur einen kleinen Kreis von Lesern gefunden hat.

Von diesen beiden Männern, Liliencron und Nietzsche, sind die neuesten Lyriker bewußt oder unbewußt abhängig. Diesem Einfluß entsprechend herrschen in der Gegenwart zwei Richtungen, die Realisten und die Symbolisten. Unter den zuletzt genannten sind Dehmel und George die führenden Geister. **Stephan Georges** (geb. 1868) Kunst ist im Gegensatz zum Naturalismus und Sozialismus erwachsen. Sie ist ganz aristokratisch, will nur zu wenigen, auserlesenen Geistern sprechen und erschwert deshalb absichtlich — auch durch äußere Mittel in Druck, Schriftart und der Interpunktion — das Verständnis. Sie gibt jede Beziehung zur Wirklichkeit auf. Von einigen seiner Werke sagt der Dichter, „daß nirgends das Bild eines geschichtlichen oder Entwicklungsabschnittes entworfen werden soll: sie enthalten die Spiegelung einer Seele, die vorübergehend in andere Zeiten und Örtlichkeiten geflohen ist und sich dort gewiegt hat". Der Dichter lebt in einer Traumwelt, seine Gestalten sind nicht greifbar. Der Inhalt ist meist gleichgültig, er soll nur das Symbol eines Höheren sein, das wir nicht verstehen, sondern nur ahnen können. Aber sehr oft können wir nicht einmal ahnen, was der Dichter meint. Ihm kommt es allein darauf an, durch die Schönheit, Form und den vollendeten Stil Stimmung zu erwecken, also nur auf die musikalische Wirkung, etwa wie bei einer Symphonie die Hörer nur den allgemeinen Ausdruck der Schönheit des Klanges haben, ohne genauer oder sicher angeben zu können, welche Empfindungen der Komponist habe erwecken wollen. Wie ein Seher oder Prophet schreitet dieser Dichter, feierlich, hoch über allem Irdischen daher, maßvoll, ruhig ohne Leidenschaft, traumverloren und weltentrückt, ein Meister der strengen und schönen Form, aber nicht selten unnatürlich und unverständlich.

Waller im Schnee.

Die Steine die in meiner Straße staken
Verschwanden alle in dem weichen Schoß
Der in der Ferne bis zum Himmel schwillt.
Die Flocken weben noch am bleichen Laken

Und treibt an meine Wimper sie ein Stoß
So zittert sie wie wenn die Träne quillt.
Zu Sternen schau ich führerlos hinan
Sie lassen mich mit grauser Nacht allein.

Ich möchte langsam auf dem weißen Plan
Mir selber unbewußt gebettet sein.
Doch wenn die Wirbel mich zum Abgrund trügen
Ihr Todeswinde mich gelinde träft:

Ich suchte noch einmal nach Tor und Dach.
Wie leicht daß hinter jenen Höhenzügen
Verborgen eine junge Hoffnung schläft
Beim ersten lauen Hauche wird sie wach.

Stephan Georges Hauptwerke sind: Hymnus, Pilgerfahrten, Die Bücher der Hirten, Das Jahr der Seele, Der Teppich des Lebens, Der siebente Ring, Preisgedichte der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten.

Die Manier Georges hat eine ganze Reihe gelehriger Schüler gefunden, wie **Richard Schaukal, Albert Mombert, Max Dauthendey.** Am nächsten dem Meister, sowohl in seinen Vorzügen wie in seinen Fehlern kommt **Rainer Maria Rilke** (geb. 1875). Ebenso aristokratisch, träumerisch, schönheitliebend, dazu noch religiös und mystisch angehaucht und ebenso unklar und unverständlich, dazu noch oft in einer Form, die sich kaum von Prosa unterscheidet. Was der Dichter seinen Lesern zu bieten wagt, mögen einige den Neuen Gedichten entnommene Proben erweisen: In dem Gedicht Opfer spricht er „vom Altare, der entzündet ist von deinem Haare, und mit deinen Brüsten leicht bekränzt"; von Abisag und ihrem alten Könige „ihres Gefühles grüne Rute neigt sich nicht herab zu seinem Grund"; und der Schluß des Gedichtes Frauenschicksal lautet: „Sie wurde einfach alt und wurde blind, und war nicht kostbar und war niemals selten."

Auch **Richard Dehmel** (geb. 1865) wird zu den Symbolisten gerechnet, freilich von anderen wieder zu den krassesten Naturalisten. Beides nicht mit Unrecht; dieser Dichter ist in allen Sätteln gerecht. Seiner eigentlichen Natur nach ist er Realist. Vom Leben geht er aus. Seine Gedichte sind sein Leben. Wir Welt! lautet sein Wahlspruch. Ganz im Gegensatz zu den Ästheten hat er ein Herz für die Leiden seines Volkes. Gerade unter den sozialen Gedichten steht das beste, was er geschaffen hat, wie das ergreifende Zu eng und Vierter Klasse oder Erntelied und Der Arbeitsmann:

Wir haben ein Bett, wir haben ein Kind,
mein Weib!
Wir haben auch Arbeit, und gar zu zweit,
und haben die Sonne und Regen und Wind,

und uns fehlt nur eine Kleinigkeit,
um so frei zu sein, wie die Vögel sind:
Nur Zeit.

Wenn wir Sonntags durch die Felder gehn,
mein Kind,
und über den Ähren weit und breit
das blaue Schwalbenvolk blitzen sehn,
o, dann fehlt uns nicht das bißchen Kleid,
um so schön zu sein, wie die Vögel sind:
Nur Zeit.

Nur Zeit! Wir wittern Gewitterwind,
wir Volk.
Nur eine kleine Ewigkeit;
Uns fehlt ja nichts, mein Weib, mein Kind,
als all das, was durch uns gedeiht,
um so kühn zu sein, wie die Vögel sind.
Nur Zeit!

Oder die „Glockenklänge an Bismarck am Tage seiner Amtsenthebung", mit dem Schluß:

Denn auch Er, der heute
übers alte Haupt dir, du Gestürzter,
hoch hinweg im Zollern-Stolz geschäumt ist:
ja, ein Schaum nur sprüht er,
der die Stromflut
die empörte junge Sturmflut krönt.
.....
Lausche, du Erlauchter,
der du selbst mit Kronen spieltest,
selbst dem Lockruf der erhabnen Mutter folgtest,
der du mit umwölkter Stirne
nun im abendstummen Park die dunklen
Lebensbäume siehst
vom schwächsten Lufthauch schwanken:
lausche nur den fernen Glocken,
Sohn der dunkeln,
immer jungen
nimmer satten Mutter du:
der Macht! —

In der Schilderung und Beseelung der Natur ist er unerschöpflich. Wie er es versteht, Stimmung zu erwecken, dafür diene als Probe die erste Strophe des Gedichtes Sommerabend:

Klar ruhn die Lüfte auf der weiten Flur;
fern dampft der See, das hohe Röhricht flimmert,
im Schilf verglüht die letzte Sonnenspur,
ein blasses Wölkchen rötet sich und schimmert.

Und dieser Dichter gilt als unverständlich und sogar als unsittlich! Er ist nicht nur Dichter, sondern auch Philosoph. Die einfache Liebeslyrik und der natürliche Ausdruck des Gefühls, wie sie sein schönes Gedicht Aus banger Brust und viele andere aufweisen, genügt ihm nicht. Er sucht einen höheren Zweck. Seine Poesie soll eine Weltanschauung wiederspiegeln, die auf der Philosophie Nietzsches sich aufbaut. Übermenschen möchte er züchten, die zusammen das Weltglück schaffen. Menschen, die wie Faust „was der Menschheit zugeteilt ist" in sich fassen und durch das Leben sich erziehen zur opferfreudigen Entsagung. Nur Mann und Frau zu einem hohen Ganzen vereint und nur wenn sie durch die Sünde hindurch gegangen sind, können das erreichen. Die Darstellung der Sünde scheint dem leidenschaftlichen Dichter das Interessanteste zu sein; sein Wahrheitstrieb geht darin so weit, daß er jede Scheu, ja man kann sagen jede Scham auszieht. Diese unklare Weltanschauung, zu der noch das Streben kommt, Neues, Unerhörtes zu sagen, macht manche Dichtungen Dehmels unverständlich; aber an Kraft der Sprache, Schönheit und Reichtum des Rhythmus, Plastik der Darstellung, nimmt es Dehmel mit jedem der lebenden Lyriker auf. Aus seinen Werken, die jetzt in einer Gesamtausgabe von zehn Bänden erschienen sind, heben wir hervor: Erlösungen, Aber die Liebe, Weib und Welt, Zwei Menschen.

Ein größerer Gegensatz als der zwischen Dehmel und **Gustav Falke** (geb. 1853), mit dem wir uns zu den von Liliencron beeinflußten Dichtern wenden, ist kaum denkbar. Der Übermensch möchte in unersättlichem Drange alle Leiden und Freuden der Menschheit in sich aufnehmen, Falke bittet in einem Gebet: „Herr laß mich hungern dann und wann." Dehmel geht weit über seine Kraft hinaus und will die tiefsten Probleme der Menschheit lösen. Falke ist weniger begabt, aber er erfüllt die Dehmelsche Forderung: „Sei der du bist", besser als dieser selbst; eine ausgeglichene, harmonische Natur, fein und zart, abgetönt, zufrieden mit der Stille und Ruhe eines bescheidenen Glückes. Nicht, daß es ihm an Leidenschaft und an Sehnsucht nach Höherem fehlte. Mitten in der schönen Lobpreisung des Familienglückes steht der Aufschrei seiner Seele:

Nur manchmal, wenn von ferne ich
Die großen Ströme rauschen höre,
Wenn sich der vollern Lebenschöre
Ein Ton in meine Stille schlich,
Schrei laut ich auf und hebe Klag:
Mehr Licht, mehr Licht, nur einen Tag!

Aber er hat überwunden; über allem steht die Pflicht gegen die lieben Menschen, die er an sein Dasein geknüpft hat. Ähnlich ist der Gedankengang in dem schönen Gedicht Eine Liebe. Falke ist kein Stürmer und Dränger, kein Revolutionär, er meidet den Ikaruspflug seiner Dichtergenossen und bleibt auf der festgegründeten Erde, aber in seinem kleinen Gebiete des Schlichten, männlich Graden, des tiefen Gemütes hat er in sicherer, schöner Form manches Gute geschaffen. Aus seinen prächtigen Naturschilderungen sei das Gedicht Sommerglück hervorgehoben.

Während diese Poesie schwermütig ist in ihrem Grundzug, ist **Karl Busse** (geb. 1872) trotz seines Geständnisses: „Mir hat der Schmerz den Dichterkranz gegeben" so recht der Dichter der Freude und des Menschenglücks. Ewige Jugend und ewiger Frühling lacht aus diesen Gedichten, die das Evangelium der Freude verkündigen. Ihr Thema lautet: „Es ist ein Jauchzen auf der Welt, Und auf der Welt ist nichts als Sonne" und dieses Thema weiß Busse mit dem Zauber einer formvollendeten Sprache, die schlichte Einfachheit atmet und doch hohe Kunst ist, mit dem Reichtum köstlicher Bilder, die er aus der Natur und ihren tausend Herrlichkeiten schöpft, in immer neuen Gedanken und Formen uns zu offenbaren. Weise meidet diese Lyrik tiefe Probleme, aber neben der Freude kommt auch der Ernst des Lebens zu seinem Rechte. Der frühverstorbenen Mutter hat er ergreifende Töne gewidmet, seinem Kinde ruft er das ernste Wort zu:

Und steigst du auf zu Macht und Glanz
und pflückst du dir den höchsten Kranz:
hab' Achtung vor den Tiefen, Kind,
daraus wir einst gewachsen sind!

Und für das Elend und das Leid eines verlassenen Mädchens hat er glühende Farben, wie kaum ein Dichter vor ihm:

Mein Kopf!.... O die Flammen, die Flammen.
Sie brennen und fressen, sie stechen und glühn...
Wie die Lichter zuckend ins Auge mir sprühn,
Und sie lodern im Haupte zusammen!

Und es schleicht mir näher...Mutter vergieb!
Ich hatt' ihn zu lieb, ich hatt' ihn zu lieb,
Er hat mich verstoßen, verlassen.
Mutter, geh fort...zurück in dein Grab,
Du weißt es...du weißt es, er zog mich hinab,
Nun schleich ich in Winkeln und Gassen.

Durch Busse wurde eine Dichterin, **Anna Ritter** (geb. 1865) bekannt, deren Gedichte großen und bleibenden Beifall errangen. Nicht große Gedanken verhalfen dazu, aber ein reines Herz, edle Gesinnung, eine schlichte und wahre Persönlichkeit. Der Grundakkord ihrer Töne ist die Liebe zu dem früh verstorbenen Gatten:

Gedichte sind's! Ein Buch wie viele andre,
Mir aber zittert jede Zeile nach,
Gedichte sind's, in banger Zeit gesungen
Von einer Seele, die in Sehnsucht brach.

Ein leidenschaftlich glühendes Herz, das auch, was Frauen sonst der Welt nicht preisgeben, die Sehnsucht der sinnlichen Empfindungen, im starken Wahrheitstriebe verrät, wie in den Gedichten: Aufschrei und Wenn die Not am größten:

Behüt mich, Gott, vor der dunklen Nacht,
Wenn mir der Dämon im Blut erwacht!...
„Die Kinder schlafen"...Ein Engel spricht's —
„Ihr ewigen Mächte, nun fürcht' ich nichts".

Reicher an Begabung und Gedanken erweist sich **Agnes Miegel** (geb. 1879) in ihren Gedichten und Balladen. Sie weiß den alten Balladenton wundervoll zu treffen und die Welt der Elfen und Nixen und das Übersinnliche mit dem Echtmenschlichen schön zu vereinen wie in der ergreifenden Ballade Schöne Agnete oder in dem köstlichen Märchen von der schönen Mete, die durch die starke und treue Liebe des Gatten für die Menschheit gewonnen wird. Die Perle ihrer Dichtung ist die Ballade Lady Gwen. In ihr einen sich tiefes Gefühl, packende Darstellungskraft mit meisterhafter Beherrschung der Form. Auch ihrer Heimat, dem alten Ordensland, hat sie ihre schöne Begeisterung gewidmet, und die großen Gestalten seiner Vergangenheit, wie den Hochmeister Winrich von Kniprode und den Marschall Henning Schindekopf zu neuem Leben erweckt. Von den modernen Balladendichtern kann ihr nur **Borries, Freiherr von Münchhausen** (geb. 1874), der Sänger des Adels und des Herrentums, an die Seite gestellt werden. Er fand prachtvolle, markige Töne zur Verherrlichung der Lehnstreue und Ritterschaft

und belebte ganz in der Art der Volksballade uralte, germanische und alttestamentliche Sagen. Einige seiner Balladen, wie Der Hunnenzug, Jenseit, Der Todspieler reihen sich mit der Pracht ihrer Sprache, Schönheit der Form und Kraft der Gestaltung würdig den besten Liedern dieser Gattung an. Aus der großen Zahl der Lyriker der Gegenwart seien noch hervorgehoben: **Ferdinand Avenarius, Carmen Sylva, Cäsar Flaischlen, Emil Freiherr von Grotthuß, Fritz Lienhard, Georg Reicke, Lulu von Strauß und Torney.**

Der Fortschritt, den „die Moderne" brachte, eine reichere, bis ins Kleinste gehende Darstellung der Umwelt, zuerst des Arbeiters, dann aller anderen Stände der Gesellschaft und eine tiefere, die innersten Fäden der Seele bloßlegende und zerfasernde Darstellung des inneren Menschen, die vor nichts Menschlichem zurückschreckt, dieser Fortschritt kam besonders dem Roman zugute. Seine Entwicklung, ähnlich der des Dramas und der Lyrik, ist am besten mit den Worten bezeichnet worden: „Sie geht vom konsequenten Naturalismus und der Zustandsschilderung durch den psychologischen Naturalismus zum Symbolismus."

Der Begründer des Arbeiterromans ist **Max Kretzer** (geb. 1854), selbst dem Arbeiterstande entsprossen. In seinen Romanen: Die Betrogenen, Die Verkommenen, Meister Timpe rollte er die soziale Frage der Großstadt auf, wie sie in Berlin in Erscheinung tritt, in deren Darstellung ihm eine unabsehbare Reihe von Romanschriftstellern und Dramatikern folgen sollte. Mit scharfer Beobachtung, offenem Blick und eingehender Kenntnis schildert er grell und rücksichtslos an dem Leben einzelner typischer Gestalten das trostlose Elend des Arbeiters, der ohne Schuld, weil man ihm das Recht auf Arbeit versagt, in Verbrechen und Schande gerät, wie in den Verkommenen oder wie in Meister Timpe den unvermeidlichen Untergang des Kleingewerbes und den verzweifelten Kampf der Arbeiter gegen die Allmacht der Maschine. Darin besteht das Verdienst Kretzers. Dem Symbolismus hat Kretzer seinen Tribut gezollt in dem Roman aus dem Ende des 19. Jahrhunderts: Das Gesicht Christi. Hier läßt er den Heiland nicht vor den gläubigen Seelen als Verkörperung ihrer Gedanken, wie das in Hauptmanns Hannele geschieht, erscheinen, sondern Christus schreitet mitten durch die Straßen Berlins, allen sichtbar, von einer johlenden Menge verhöhnt und in Gefahr, von einem Schutzmann wegen groben Unfugs festgenommen zu werden. Daher ist seine Erscheinung, die weder reell sein noch symbolisch aufgefaßt werden kann, ganz unverständlich. Künstlerisch stehen Kretzers Romane nicht hoch. Weder in der Sprache noch in der Technik reicht er an Fontane

heran, wenn er auch seinen zahlreichen Nachahmern das stolze Wort zugerufen hat: „Wenn die Könige bauen, haben die Kärrner zu tun."

Wie Kretzer, der einstige Arbeiter, die Großstadt und das Elend des vierten Standes schildert, so stellt **Wilhelm von Polenz** (1861 bis 1903), der Gutsbesitzer, das deutsche Dorf und die soziale Not des Bauernstandes in dem Roman Der Büttnerbauer dar. Und wie Meister Timpe schuldlos durch die Macht der Großbetriebe vernichtet wird, so wird der Büttnerbauer durch den Wucher, „durch Leute, die ihm ihre Hilfe aufgenötigt hatten... durch Vorgänge und Wendungen, die er gar nicht verstand", aus seinem altererbten Besitz gewiesen und zum Selbstmord getrieben. Beides furchtbare Anklagen gegen die Unnatur sozialer Verhältnisse. Polenz, der Aristokrat, schildert im Grabenhäger mit strengster Wahrhaftigkeit den Landadel in allen seinen Spielarten mit der festen Überzeugung, daß trotz allem, was geschehen ist, dem Junker die Zukunft des Landes gehöre. Polenz, der Dichter, gibt in seinem Roman Der Wurzellocker, der die Bewegung der Jüngstdeutschen zum Thema hat, der ihm allmählich gewordenen Erkenntnis als der Weisheit letzten Schluß beredten Ausdruck, daß nur die Arbeit und der durch sie gewonnene Lebensinhalt der Dichtung Bedeutung verleihe, und daß nicht die Theorie, nicht die Richtung, sondern die Persönlichkeit und die Selbstzucht den Wert des Dichters bestimme. „Jeder dieser Jünglinge", so heißt es von den jüngstdeutschen Dichtern, „gebärdet sich, als habe er das Dichten überhaupt erst erfunden, als hänge von seinen Einfällen Sein oder Nichtsein der deutschen Kunst ab.... Dabei ahnten sie nicht, daß das große, ernste Leben, das Leben der Arbeit....sich weit weg von ihnen abspielt, ohne sich im geringsten um sie zu bekümmern.... Auch Berting war mit dem Gedanken ausgezogen, das Leben sei ein Fest, welches man nur zu genießen brauche; aber es war mehr.... Ein neues Gefühl wuchs in ihm heran, Ehrfurcht vor dem großen Ethos des Daseins." Hier spricht der Dichter von sich selbst. An Reinheit und Vornehmheit der Gesinnung, an Ernst der Lebensauffassung, innerer Tüchtigkeit, strenger Wahrhaftigkeit wird er von keinem übertroffen, aber wohl in dem, was das eigentlich Poetische ausmacht, und in der Form, der Sprache und der Komposition. Höher als Künstler steht **Thomas Mann** (geb. 1875), der durch seinen Roman Die Buddenbrocks sich zum Meister der Milieuschilderung emporschwang und in diesem Roman besonders durch die unerbittliche Folgerichtigkeit des Geschehens, guten Aufbau und eine wirkungsreiche Sprache eine beachtenswerte Begabung erwies. Wie Kretzer den Untergang des Kleinarbeiters, Polenz den des Bauernstandes, so stellt Mann

den unaufhaltsamen Verfall eines Lübecker Patrizierhauses in mehreren Generationen von Anfang der dreißiger bis Ende der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts dar. Und wiederum sind nicht die Menschen selbst ihr Schicksal, sondern die Verhältnisse und der veränderte Zeitgeist. In dem Roman Königliche Hoheit führt uns der Dichter auf die Höhen der Menschheit, um uns zu zeigen, daß die tiefste Niedrigkeit noch erstrebenswerter ist, als dieses Leben voll Glanz und doch zugleich voll grauenhafter Öde und Unwahrheit. Zum Schein hat der Thronfolger Klaus Heinrich ein Examen gemacht und die Universität besucht, zum Schein ist er Soldat geworden; gelernt hat er nichts. Er ist Protektor aller Ausstellungen und Veranstaltungen auf dem Gebiete der Wissenschaft und Kunst, aber er hat von nichts eine wirkliche Kentnis, über nichts eine eigene Meinung trotz der hohen Worte, die er sprechen muß. Er handelt nicht, er repräsentiert nur, als Vertreter des Großherzogs, der dieses „Affentheaters" müde ist.

Wenn die genannten Dichter mehr durch das, was sie zu sagen haben, und die Darstellung des Menschen als Produkt seiner Umgebung unser Interesse erwecken, nimmt uns **Hermann Hesse** (geb. 1877) durch die edle Form und die Schönheit seiner Sprache gefangen. Weder in seinen Romanen Peter Camenzind und Unterm Rad, noch in seinen Novellen Diesseits, noch in seinen Gedichten wird unser Geist besonders bereichert, aber unser Herz gewinnt der Dichter durch die Tiefe des Gemüts und die Poesie seiner Worte. Träumerisch und sentimental angelegt, widmet er seine Muse mit Vorliebe der Darstellung der Kindheit, wie in der schönen Erzählung Meine Kindheit und Aus Kinderzeiten, und der rührend erzählten Geschichte vom Erwachen der ersten Liebesregung in den Novellen Der Heumond und Der Lateinschüler oder der erschütternden Schilderung des Schicksals eines armen Knaben, der durch geistige Überbürdung zugrunde geht, in dem Roman Unterm Rad. Auch der mit Wärme und Innigkeit erzählte Roman Peter Camenzind, der Hesse zuerst bekannt gemacht hat, enthält eine Entwicklung, die Geschichte eines Schweizer Bauernjungen, der nach langer Jagd nach dem Glück in der Welt es dort findet, von wo er ausgezogen war, es zu suchen. Und wie dem Leben der Kinder, so weiß er auch der Natur ihre Geheimnisse abzulauschen, seine Naturschilderungen sind stimmungsvoll und hinreißend; hier wird, was dieser Dichter auch berührt, zur Poesie.

Auch **Rudolf Hans Bartsch** (geb. 1873) verdankt den großen Erfolg seiner Romane Zwölf aus der Steiermark und Elisabeth Kött und den Novellen Vom sterbenden Rokoko

nicht der Fabel und ihren Ereignissen. Mehr als der Dichter Bartsch fesselt uns der Mensch mit seinem schönen, empfindungsreichen und die Menschheit liebenden Herzen, mit seinem reifen, von Kunst und Wissenschaft getränkten Geiste. Das Schicksal seiner Helden können wir vielleicht vergessen, aber ewig bleibt uns der Reichtum ihrer Gedanken und Ideen. Elisabeths „theatralische Sendung", so ließe sich nach großem Muster der Roman Elisabeth Kött bezeichnen. Durch alle Höhen und Tiefen des Theaterlebens führt er uns hindurch, bis die Heldin den wahren Sinn ihrer Sendung versteht und auf der Höhe ihres inneren Glückes der verzehrenden Leidenschaft ihrer Tätigkeit erliegt.

Ganz im Gegensatz zu Hesse und Bartsch ist der deutsche Dichter, dem wohl der größte, äußere Erfolg aller Zeiten zuteil geworden ist, **Gustav Frenssen** (geb. 1864), eine durchaus lehrhafte Natur. Das soll nicht heißen, daß er nüchtern und prosaisch wäre. Nein, vielmehr bringt ihn seine Vorliebe für das Märchen und das Übersinnliche oft der Kunst der Romantik nahe. Aber das Lehrhafte und die Tendenz beherrscht so sehr seine Werke, daß das Poetische oft dadurch erstickt wird. Es hat den Anschein, als schreibe Frenssen seine Romane nicht um ihrer selbst willen oder, wie Schiller sagt, zu einem rein ästhetischen Zwecke, sondern um das Volk zu erziehen, obgleich er immer und immer wieder betont, kein Mensch werde durch Worte und Bücher, sondern nur durch das Leben erzogen. Um dieser Tendenz willen läßt er eine straffe Komposition vermissen, häuft er lehrhafte Geschichten, die mit der eigentlichen Handlung nichts zu tun haben, und wird breit und langweilig. Auch darf man seine Kunst der Menschenschilderung durchaus nicht mit der unserer großen Meister der Vergangenheit vergleichen, seine Menschen sind oft verschwommen und bleiben nicht in unserm Herzen als dauernder Besitz. Aber drei große Vorzüge sind Frenssen eigen: naturgetreu packende Darstellung der Ereignisse, als deren Krone auch hier die Schilderung der Schlacht bei Gravelotte im Jörn Uhl bezeichnet werden möge, eine schöne, überreich mit allen Mitteln der Kunst belebte Sprache und eine freie, echt menschliche, von inniger Liebe zu seinem Volke durchtränkte Lebensanschauung und Moral. Dem selbstgerecht gewordenen jungen Jörn Uhl, der seine Jugend für tot hält, ruft der Dichter zu: „Die Jugend wird sich an dir rächen, Jörn Uhl! Auf, junges Blut! Daß Jörn Uhl kein Narr wird! Es ist besser, ein Sünder zu sein, als so ein Gerechter." Als in Jörn Uhls Seele an dem Krankenbette des Vaters zum erstenmal „das Gefühl der Unzulänglichkeit der Menschenkraft kam, das Gefühl der Bedürftigkeit, das Gefühl: Wohin meine Seele in deiner schrecklich großen Einsamkeit und Verlassenheit", fügt der Dichter hinzu:

„Und das war ein gewaltiger Schritt, den der bisher immer noch so sichere Jörn Uhl da machte. Denn nur dem Demütigen gibt Gott Gnade, wie ein kluger Mann richtig gesagt hat. Nur denen, die tief forschen, viel und ernst fragen, nur denen, die bewundern, staunen und demütig verehren: und denen öffnen sich die Pforten zu einem ganzen, weiten Menschendasein. Zu den Weiten und Tiefen des Menschendaseins, den wunderbaren, schönen, gelangen nur die Nichtwissenden."

Man könnte darin das Thema des ganzen Romans Jörn Uhl sehen, der ersten erfolgreichen Dichtung Frenssens (der schon vorangegangen waren Die drei Getreuen und Die Landgräfin) und zugleich auch das Thema des letzten, im Jahre 1909 erschienenen Romans Klaus Hinrich Baas. Wieder ist der Held ein Bauernjunge, nur daß er sich dem Kaufmannsstande zuwendet. Wieder wird sein Lebensgeschick dargestellt und seine Entwicklung, bis er durch ein hartes und rauhes Leben die Schattenseite seiner „Baasnatur", d. h. den Hochmut, das Prahlen mit den eigenen Taten und die Selbstgerechtigkeit von sich abgetan hat, und ein reifer, in sich gefestigter, aber demütiger Mann geworden ist. Auch in seiner Kunst und Technik ist der Dichter kein anderer geworden. Noch mehr tritt die Tendenz in dem Roman Hilligenlei (Heiliges Land) hervor. Der Schluß, ein Leben Jesu, geschrieben vom Helden des Romans Kai Jans, das, wie der Dichter versichert, „mit gewissenhafter Benutzung der Ergebnisse der gesamten wissenschaftlichen Forschung über diesen Gegenstand zustande gekommen ist", fällt ganz aus dem Rahmen eines Romans, oder vielmehr, das übrige fällt aus dem Rahmen einer religiös-philosophischen Abhandlung. Denn dieses Leben Jesu ist dem Dichter die Hauptsache und die Krone des Ganzen. Der Heiland, den er sucht, ist kein neuer Heiland, und Hilligenlei ist ein irdisches Land; er will nur von dem Jesus, den die Kirche sich geschaffen hat, zurückführen zu dem Jesus, wie er wirklich gewesen ist und gelebt hat. Mit ihm ist auch Hilligenlei gefunden.

Das nächste Werk Frenssens Peter Moors Fahrt nach Südwest gehört nicht in den Bereich der Dichtung. Es ist ein Feldzugsbericht und schildert die Taten und Leiden eines unserer Krieger in dem Kampfe gegen die Hottentotten in Deutsch-Südwestafrika im Jahre 1904. Aber gerade hier, wo Frenssen nicht zu schwanken braucht zwischen Dichtung und Wahrheit, zwischen Kunst und erzieherischer Tendenz, entfaltet sich seine Erzählerbegabung zur höchsten Blüte. Was selten einem Künstler zuteil wird, Frenssen ist es gelungen. Sein Stil und seine Sprache reichen in ihrer edlen Einfachheit heran an die bescheidene Größe seines Helden.

Schlicht, einfach, fern von jedem Pathos und jeder Reflexion und doch im höchsten Sinn ergreifend und erschütternd, so steht das Buch da als schönes und einziges Denkmal der Taten und Leiden unserer tapferen Krieger.

An rein menschlichem Gehalt stehen die Werke des Schweizers **Ernst Zahn** (geb. 1867) unter denen Frenssens, an Reichtum und der Schönheit der Sprache und an Kraft, zu sehen und das Gesehene zu schildern, sind sie beide gleich groß, an rein künstlerischem Gehalt wird Frenssen von Zahn übertroffen. Das zeigt sich schon in der Knappheit und Strenge seiner Komposition und der Klarheit der Gestalten. Die schwere Kunst, in dem engen Rahmen einer Novelle das Schicksal des Helden als zwingend und notwendig folgend aus dem Charakter darzustellen, beherrscht er fast wie sein großer Landsmann, und immer weiß er seine Novellen durch ein inneres Band, durch eine gemeinsame Charakterisierung zu einem Ganzen echt künstlerisch zu vereinigen. So schilderter in den zwölf Novellen Helden des Alltags Menschen, die sich trotz der Kleinheit ihres Wirkungskreises dem Schicksal oder den Bedrängnissen des Lebens gegenüber als Helden erweisen. Prächtige Gestalten sind darunter, die man nie wieder vergessen kann, wie die „Geschwister", rührend ist das Leni, ergreifend die mit dem Tode bezahlte Treue des Friedlieb in der „Prangerbank". In dem Novellenband Firnwind vergleicht der Dichter seine Helden mit dem frostigen, brausenden Firnwind seiner Heimat. Es sind harte, starre und rauhe Gestalten, die deshalb zugrunde gehen, weil sie über ihre Natur nicht hinauskönnen, oder sie sind so eisern und stark, daß sie selbst vor furchtbaren Taten und Leiden nicht zurückschrecken. Hier steht der Dichter in den Novellen Keine Brücke und Die Mutter auf der Höhe seiner Kunst. In dem Novellenband Die da kommen und gehen tritt wie in den Erzählungen Die Begegnung, Ein kleiner Frühling, Herrn Salomon Bringolfs Enttäuschung ein bedeutender Mensch für kurze Zeit in das Leben des Helden. „Sie kommen und gehen; flüchtig nur trägt eine Scholle ihre Spur," aber für das Seelenleben der Helden sind sie bedeutungsvoll und entscheidend und ihm unvergeßlich. So liegt denn auch in der Novelle die eigentliche Kraft des Dichters, wenn auch so scharf umrissene, lebenswahre Gestalten aus seinen Romanen wie die Clari-Marie und Lukas Hochstraßer die Vergleichung mit dem Besten, was die neueste Dichtung geschaffen hat, nicht zu scheuen brauchen.

Neben diesen bedeutendsten Romanschriftstellern der Gegenwart mögen noch einige aus der großen Zahl wenigstens mit ihrem Namen angeführt werden: **Hermann Pantenius**, geb. 1843,

Die von Kelles. **August Sperl**, geb. 1862, Die Söhne der Herren Budiwoj und Richiza. **Jakob Julius David**, 1859 bis 1906, Höferecht, Das Blut. **Jakob Christian Heer**, geb. 1859, An heiligen Wassern. **Georg Freiherr von Ompteda**, geb. 1863, Der Ceremonienmeister und Heimat des Herzens. **Georg Reicke**, geb. 1863, Das grüne Huhn, Der eigene Ton. **Hermann Stehr**, geb. 1864, Leonore Griebel, Das letzte Kind. **Hermann Anders Krüger**, geb. 1871, Gottfried Kämpfer, Kaspar Krumbholtz.

Wohl in keinem Berufe hat die moderne Frau solche Erfolge erzielt, wie in dem des Schriftstellers. Louise von François wurde noch als seltene Erscheinung angestaunt. Dann wagte sich zwar eine größere Zahl von Frauen auf die Bahn; aber ihre Meinung von sich war noch gering, sie traten meist unter fremder Flagge auf und gaben sich Männervornamen. Heute wird wohl die Hälfte aller Romane und Novellen von Frauen geschrieben, und manche von ihnen haben ihre Gleichberechtigung erwiesen, während das Gebiet des Dramas bisher keine Frau erfolgreich beschritten hat.

Isolde Kurz (geb. 1853) hat sich sowohl durch ihre lyrischen Gedichte, ihr gedankenreiches Epos Die Kinder der Lilith und besonders durch ihre Novellen einen Namen von gutem Klang erworben. Sie verbindet mit den Vorzügen der Realistik, einer scharfen Beobachtungsgabe, einer klaren Darstellung und reinen Sprache, besondere Vorliebe für romantische und düstere Stoffe, die meist der altitalienischen Zeit, wie in den Florentiner Novellen und Italienischen Erzählungen, oder der Gegenwart, wie in den Lebensfluten entnommen sind. In der Wahl des Stoffes erinnert sie an E. Th. A. Hoffmann, in der Ausführung an K. F. Meyer. Ihr allein eignet die Kunst, den seelischen Zuständen ihrer in unselige und grausige Verhältnisse verstrickten, bis zum Wahnsinn getriebenen oder untergehenden Menschen nachzuspüren und sie mit tiefer Seelenkunde darzustellen. Dahin gehören besonders die wirkungsvollen Novellen Anno pestis, Die Vermählung der Toten, und Ein Rätsel.

Mit **Ricarda Huch** (geb. 1864), der gelehrten Kennerin und Schilderin der deutschen Romantik, scheint die romantische Dichtung zu neuem Leben zu erwachen. Die Menschen ihrer Romane, wie Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren, Vita somnium breve und Von den Königen und der Krone, sind meist Schönheitssucher, die in Schönheit leben und sterben wollen. Vom realen Leben flüchten sie in ein Traumland, das ihre Phantasie für die Wirklichkeit hält: Adelsmenschen und heimliche Könige, die ihre Krone in ihrem Herzen tragen als unverlier-

baren Besitz trotz aller Schicksalsschläge. Vom Glück der Arbeit und des Berufes, von der Not des Daseins wissen sie nichts. Der Genuß der Schönheit und die harmonische Ausbildung der Seele ist ihr Lebensziel. Durch Leidenschaft und Schuld geht ihre Schönheit wie ein weißer Schwan strahlend hindurch. Die Sehnsucht nach diesem Ideal ist ihr Schicksal und ihr Charakter. Ricarda Huch, die auch als lyrische Dichterin Schönes und Reifes geschaffen hat, läßt das in einem Lied auf Frau Venus einen ihrer Helden aussprechen:

Mit deinen Händen, die von Schönheit troffen,
Taufteſt du mich in deinem heiligen Namen;
Dir steht der Abgrund meiner Seele offen:
Sä' du hinein der Liebe schweren Samen.

Und wenn der Schicksalsblume dunkle Röte
Dereinst sich hebt aus den entbrannten Tiefen,
Rühre dies trunkne Haupt du an und töte
Mit deinen Händen, die von Schönheit triefen.

Und so sehr ist die Dichterin selbst eine Priesterin der Schönheit, daß sie ihre Kunst weniger der Gestaltung dieser oft etwas verschwommenen und nicht greifbaren Charaktere oder der Konzentration des Stoffes zugute kommen läßt, als der Form und der Sprache ihrer Werke. Ihre Menschen sind romantisch, ihre Sprache klassisch und ganz genährt von Goethischem Geiste. Immer über ihren Stoffen stehend bändigt sie auch die auflodernde Glut und die heiße Leidenschaft durch die vornehme Ruhe und die kühle Objektivität der Darstellung und stellt oft, um sich selbst ganz hinter ihren Werken zu verbergen, zwischen den Leser und sich eine dritte Person, den Erzähler oder bedient sich der Vermittlung einer Chronik. Und auf dieser kunstvoll stilisierten Form prangen hin und wieder wie funkelnde Diamanten auf einem Ringe herrliche Gleichnisse, strahlende Bilder oder Worte tiefster Seelenkunde, gehalten im Zauber poesiereicher Sprache.

Von romantischen Tendenzen ist bei **Clara Viebig** (geb. 1860) nichts zu finden. Sie steht mitten im Leben und in der brutalen Wirklichkeit, deren Nachtseiten sie mit erschreckender Deutlichkeit zu schildern vermag. So ist auch ihre Sprache und ihr Stil ganz realistisch, mit Dialekt durchsetzt und hart. So sehr schildert sie Erlebtes, daß man ihre Werke nach den Gegenden, in denen sie gelebt hat, einteilen kann. Die Erzählungen aus der Eifel und Das Weiberdorf spielen in ihrer Heimat, Die Wacht am Rhein in Düsseldorf, Das schlafende Heer und Absolvo

te in Posen, Das tägliche Brot in Berlin und mit dem Kreuz im Venn ist sie wiederum zur Heimat zurückgekehrt. Die ganz eigenartige Schilderung der Natur und der Menschen ihrer Heimat lenkte zuerst die Aufmerksamkeit auf diese ernste und denkende, fast männlich-herbe Dichterin, im Weiberdorf verfiel sie den Ausartungen des Naturalismus. Die Schlußworte des Romans spiegeln den Inhalt und die Tendenz wider: „Das waren nicht der Weiber viele mehr, das war nur ein Weib noch — das Weib! Jählings wandte es sich, alles vergessend, und stürzte in rasendem Lauf dem Mann entgegen." Mag sie nun, wie in den späteren Romanen, sich der patriotisch-religiösen oder sozialen Tendenz widmen, immer beruht ihre Wirkung auf dem packenden Stoff und der objektiven Darstellung. Als Künstlerin steht sie weit unter Ricarda Huch.

Dasselbe gilt von **Gabriele Reuter** (geb. 1859), der Erfolg ihrer Romane beruht auf ihrer Tendenz. Was sie sich zum Lebensberuf ausgesucht hat, den Kampf gegen Unnatur, Kulturzwang und jede Unterdrückung des Weibes und für die Freiheit und Selbständigkeit der Frauenseele, das ist auch der Inhalt ihrer Werke. Es ist damit nicht die unkünstlerische Tendenz gemeint. Sie lehrt und predigt nicht, sie stellt nur dar. Aber was sie darstellt, wird zur furchtbaren Anklage, um so mehr, als die einfache, realistische Sprache der Schilderung den Stempel der Wahrheit aufdrückt. In der Jugend der Dichterin galt es in den meisten guten Familien für nicht standesgemäß, die Töchter des Hauses einen Beruf ergreifen zu lassen. Sie wurden nur für den zukünftigen Ehemann erzogen. Blieb dieser aus, so verfielen die Mädchen einem unnützen Leben, „dem frühen Tode". Oberflächliche Naturen vegetierten ruhig weiter, höher geartete wurden tief unglücklich bis zum Lebensüberdruß. Das ist das Schicksal der Heldin des Romans Aus guter Familie; weil es zugleich das Schicksal Tausender ihrer Mitschwestern war, deshalb war die Wirkung dieses Romans so groß. Ihm gleich steht unter den Werken der Dichterin (Frau Bürglin und ihre Söhne. Ellen von der Weiden u. a.) nur Das Tränenhaus mit der aufs tiefste erschütternden Darstellung des Elendes der heimlichen Mutterschaft und des Schicksals, das die grausame Welt der Mutter und ihrem Kinde bereitet. Schön weiß die Dichterin das Abstoßende des Stoffes zu mildern durch den erhebenden Gedanken, daß jede Mutterschaft, auch die außereheliche, das größte Glück des Weibes ist und in ihr die edelsten Triebe entfaltet; um so mehr ist es zu bedauern, daß sie ihr Werk durch einige zynische Geschmacklosigkeiten entstellt hat. Bleibt hier die Tendenz meist in den von der Kunst gezogenen Grenzen, in **Helene Böhlaus** (geb. 1859) Romanen, die für die-

selbe Sache streiten, wird sie allzu aufdringlich parteiisch, unwahr. Man vergleiche nur das soeben erwähnte Tränenhaus mit Böhlaus Roman Recht der Mutter, der dasselbe Thema behandelt, oder man lese, was die Dichterin über die Heldin des Romans Halbtier, nachdem diese den Verführer erschossen hat, sagt: „Sie steht hier als der Begriff des ewig bedrückten Weibes, des geistberaubten, unentwickelten Geschöpfes, dem alles geboten werden darf, das alles hinnimmt, waffenlos und rechtlos jeder Erniedrigung gegenüber. Was sie jetzt getan, wiegt keinen Hauch gegen das, was sie empfindet und überschaut. Es ist nicht der Rede wert, was sie tat. Ja, so empfindet sie". Das ist nicht bloß maßlose Übertreibung, das ist leidenschaftlicher Haß, bis zum Wahnsinn gesteigerte Wut und deshalb ganz unkünstlerisch. Darum ist auch der Roman Der Rangierbahnhof vom ästhetischen Standpunkte aus als bedeutender und wertvoller anzusehen, weil hier die Erörterungen über die Frauenfrage sich in bescheidenen Grenzen bewegen. Der Titel ist ein Symbol. Eine Künstlerfamilie wird uns vorgeführt, die es trotz alles Hastens, trotz der unruhigen Vielbeschäftigkeit zu nichts bringt. „Da gehen wir", sagt Fritz Gastelmeier, „im Zimmer auf und ab und rangieren. Das heißt: bereden und beschließen, das Leben von vorn anzufangen, oder wir bereden und rangieren eine wundervolle Zeiteinteilung, die nie eingehalten wird; immer fassen wir allerhand Entschlüsse und beschließen, alles anders zu machen wie bisher... Von allen Dingen aber geschieht nichts, als daß wir eben rangieren." Aber das ist nicht der Hauptinhalt, Helene Böhlau liebt Symbole und verwendet u. a. die Fledermaus und sogar den Karpfen zu prächtig ausgeführten Gleichnissen mit der menschlichen Seele. Nein, was uns in diesem Roman fesselt, ist die Gestalt der Heldin, Olly genannt. Schön, anmutig, liebreizend, ganz dem Leben abgekehrt, eine Künstlerin, mit verzehrender Leidenschaft ihrem Beruf ergeben, opfert sie das Glück der Liebe, der Ehe und der Mutterschaft diesem Phantom, das sie befähigen sollte, „auf den höchsten Höhen wandelnd, der Menschheit zu dienen". Ohne es zu wollen, hat Helene Böhlau hier eine Satire auf die zahlreichen Mädchen geschrieben, die von der modernen Sehnsucht des Weibes nach Tätigkeit erfaßt, infolge einer übertriebenen Auffassung von dem Werte ihres Berufes das verscherzen, was das wahre Glück des Weibes ausmacht. Liest man nach diesen pessimistischen Tendenz- und Kampfromanen Die Ratsmädelgeschichten, denen noch eine Reihe anderer altweimarischer Erzählungen wie Sommerbuch und Die Kristallkugel folgten, so glaubt man, es spräche ein ganz anderer Mensch zu uns. Hier ist ein köstlicher, origineller Humor, frische erquickende Poesie, eine lebensfreudige Weltauffassung, ein über dem

Stoff stehender, harmonischer Geist, eine prächtige, reiche Sprache, urwüchsige, natürliche, liebenswürdige Gestalten und im Hintergrunde die großen Männer Weimars, die hin und wieder freundlich lächelnd in das Getriebe der Welt der Kleinen hineinschauen. Dieselbe Abgeklärtheit, eine vornehme, das Leben von einer höheren Warte aus beurteilende, alles verstehende und alles verzeihende Gesinnung spricht auch aus dem neuesten Roman Das Haus zur Flamm, d. h. zur Flamme edelster Menschenliebe, nur daß hier das Reden und Predigen sich allzu breit macht.

Mit den modernen Schriftstellern, die ihr Talent religiösen Tendenzen widmen, haben wir uns nicht beschäftigt, weil diese Dichtungen mit der Kunst nichts zu tun haben. Etwas anderes ist es, wenn eine Dichterin die Tendenz so sehr ästhetischen Gesetzen unterordnet, wie **Enrica von Handel-Mazzetti** (geb. 1871), die Verfasserin des zur Zeit der Gegenreformation in Tirol spielenden Romans: Jesse und Maria. Nicht ist hier der Protestant Jesse der Teufel, die Katholikin Maria der Engel, sondern beide sind, wenn auch leidenschaftlich, so doch edle und gute Naturen; nur daß sie nach Art der Orthodoxen ihren Glauben für den alleinseligmachenden, jeden Andersgläubigen für verloren ansehen und ihn deshalb von seinem vermeintlich todbringenden Irrtum mit jedem Mittel zu belehren oder ihn zu beseitigen für eine Pflicht der Menschlichkeit halten. So wird Maria die Urheberin der Hinrichtung Jesses, so wird dieser selbst fast ein Mörder. All das Elend, das Religionsstreit und Religionskriege über die Menschheit gebracht haben, hat hierin seinen Ursprung, und so entrollt die Dichterin in ihrem Roman ein Stück Geschichte der Menschheit. Ihre Gestalten ergreifen aufs tiefste, weil aus ihnen das Tua res agitur erschütternd zu uns spricht. Und wie in Schillers Don Carlos die prophetischen Worte des Marquis Posa das Anbrechen milderer und menschlicherer Zeiten verkünden, so entläßt uns auch der Roman Jesse und Maria aus all dem Jammer und Elend nicht ohne ein Gefühl des Trostes und der Versöhnung. Beide erkennen, wie schwer sie sich in ihrer religiösen Leidenschaft versündigt haben. Maria versöhnt ihr unglückseliges Opfer durch eine schöne Liebestat und Jesse stirbt mit einem Segenswort auf den Lippen für seine Mörderin. Noch höher steht die Kunst der Dichterin in ihrem neuesten Werk, dem Volksroman aus dem alten Steyr Die arme Margret. Was so viele Dichter geschichtlicher Romane vergeblich erstrebt haben, ihr ist es gelungen. Die Gegenwart entschwindet dem Leser, oder vielmehr die grausige Zeit der Gegenreformation wird uns zur Gegenwart, und die Menschen leben mit uns und sprechen zu uns. Nicht die arme Margret, deren Schicksal zu entsetzlich ist, deren Herzensgüte an das Übermenschliche

streift, ist die Hauptperson, sondern ihr Peiniger und Quäler, der es mit dem Leben büßen muß, daß er das schwache Weib zu vergewaltigen versucht hat, ist, so wunderlich es erscheint, der eigentliche Held. Daß die Dichterin es versteht, für einen Menschen, der das getan hat, nicht nur unser tiefstes Mitleid, sondern auch unser innigstes Mitgefühl zu erwecken, schon das allein macht Enrica von Handel-Mazzetti zu einer großen Dichterin. Und über all dem grausigen Elend, all den entsetzlichen Taten eines blutgierigen Fanatismus leuchtet wie der heilige Gral die verzeihende Menschenliebe der bis zum Tode gemarterten Margret. Die Protestantin bringt dem Gerichteten das Skapulier, das ihm nach seinem Glauben den Himmel öffnet. „Da zuckt seine Brust, die sterbenden Augen öffnet er groß. . . . Seine Lippen bewegen sich, kommt Blut auf die Lippen und mit dem Herzensblut das Wort, das allerheiligste: ‚Mutter'. Das erstemal im Leben und das letztemal nennt er sie. Die Sterne gehen unter, die Augen brechen und den gerichteten Gewalttäter hält das Weib, das er vergewaltigen wollte, tot im Arm." Wenn religiöse Tendenz in solcher Gestalt auftritt, soll sie gepriesen und gesegnet sein.

Schier unübersehbar ist die Zahl der Frauen, die diesen Führerinnen folgend, sich und ihr Talent in den Dienst der Dichtung stellen, so, um nur einige hervorzuheben: **Ilse Frapan** (Zwischen Elbe und Alster); **Charlotte Niese** (Aus dänischer Zeit); **Hermine Villinger** (Schwarzwaldgeschichten); **Anselm Heine** (Drei Novellen, Unterwegs); Marie Hirsch, die sich **Adalbert Meinhardt** nennt (Allerleirauh und Heinz Kirchner); **Elisabeth v. Heyking** (Briefe, die ihn nicht erreichten); Emilie Matajo, deren Pseudonym **Emil Marriot** lautet (Der geistliche Tod, Seine Gottheit).

In den ältesten Zeiten unseres Volkes war die Frau die Bewahrerin und Pflegerin des geistigen Schatzes, der heiligen und zarten Empfindungen, in den Zeiten der Kultur wird sie Urheberin, in der Gegenwart ist sie Mitschöpferin der Dichtung geworden.

Register

Abraham a Santa Clara 67
Adam 269
Albrecht von Halberstadt 20
Alexis 232 f.
Alpharts Tod 19
Anakreontiker 80
Angelus Silesius 49
Annolied 9
Anzengruber 252 f.
Arent 255
Arndt 192
Arnim, Achim 179
—, Bettina 181
Auerbach 252
Ava 9
Avenarius 283
Ayrer 53

Bahr 271
Bartsch 285
Baumbach 249
Bettina 181
Biterolf und Dietleib 18
Bleibtreu 255
Bodenstedt 218
Bodmer 78
Böhlau 291 ff.
Boner 39
Brachvogel 246
Brant 39
Breitinger 78
Brentano, Bettina 181
—, Clemens 179
Briefe der Dunkelmänner 46
Brockes 72
Bürger 93 ff.
Busse 281 f.

Canitz 73
Carmen Sylva 283
Chamisso 183
Christlich-Meinender 58
Claudius 93
Conrad 255
Conradi 255

Dach 63 f.
Dahn 234
Dauthendey 278
David 289
Dehmel 278 ff.
Dietmar von Aist 32
Dreyer 269
Droste-Hülshoff 205 f.

Ebers 235
Ebner-Eschenbach 244
Eckehard 8
Eckstein 234
Eichendorff 182
Eilhart von Oberge 28
Englische Komödianten 52 f.
Erasmus 51
Ernst, Otto 269
—, Paul 272
Eulenberg 272
Eulenspiegel Reimenweiß 57
Exodus 9
Ezzolied 9

Falke 280 f.
Fastnachtsschwänke 42
Faustbücher 57 f.
Feuchtersleben 203
Fischart 53 ff.
Fischer 199
Flaischlen 283
Fleming 64
Folz 42
Fontane 256 f.
Fouqué 181
François 244

Frapan 294
Freidank 38
Freiligrath 214 f.
Frenssen 286 ff.
Frey 57
Freytag 232
Friedrich von Hausen 32
Fulda 269

Ganghofer 246
Geibel 216
Gellert 83 f.
Gengenbach 52
George 277 f.
Gerhardt 49
Gerock 199
Gerstäcker 214
Gerstenberg 91
Geßner 92
Gleim 81 f.
Goethe 119 ff.
Görres 179
Gotisch-fränkische Heldensage 2
Gottfried von Straßburg 27 ff.
Gotthelf 251 f.
Gottsched 75 ff.
Gottschall 246
Grabbe 219 f.
Greif 247
Grillparzer 193 ff.
Grimm, Jakob 179
—, Wilhelm 179
Grimmelshausen 70
Groth 250
Grotthuß 283
Grün 214
Gryphius 63, 67 ff.
Gudrun 16 ff.
Gutzkow 212 f.
Günther 73 ff.

Hadamar von Laber 40
Hadlaub 37
Hagedorn 79
Hainbund 91
Halbe 267 f.
Haller 78 f.
Halm 219
Hamann 116
Hamerling 249
Handel-Mazzetti 293 f.
Hardenberg 175
Hardt 273
Harsdörffer 63
Hart, Heinrich 255
—, Julius 255
Hartmann von Aue 20 ff.
Hartleben 268 f.
Hartmann, Rede vom heiligen Glauben 8
Hauff 199
Hauptmann 257 ff.
Haupt- und Staatsaktionen 77
Hebbel 219 ff.
Hebel 250
Heer 289
Heermann 49
Heine, Anselm 294
—, Heinrich 209 ff.
Heinrich der Glichesaere 40
Heinrich von Freiberg 30
Heinrich von Meißen 38
Heinrich von Melk 8
Heinrich von Morungen 32
Heinrich von Veldeke 19
Heinse 118
Heliand 5
Herbort von Fritzlar 19
Herder 107 ff.
Hermann von Sachsenheim 40
Herwegh 215
Herzog Ernst 11 f.
Hesse 285
Hildebrandslied 4
Hinrik von Alkmar 40
Heyking 294
Heyse 217 f.
Hofmann von Hofmannswaldau 71
Hofmannsthal 271 f.
Hölderlin 174 f.
Hölty 92
Hoffmann, Hans 243
Hoffmann, E. Th. A. 184 f.
Hoffmann von Fallersleben 215 f.

Holtei 250
Holz 254
Hopfen 246
Huch 270, 289 f.
Hugo von Montfort 37
Hugo von Trimberg 39
Hutten 46, 50

Iffland 144
Immermann 208
Jean Paul 173
Jensen 246
Jordan 245
Julius von Braunschweig 53
Junges Deutschland 212 ff.

Kaiserchronik 10
Kalenberger 39
Keller 237 ff.
Kerner 200
Kinkel 218
Kirchhoff 57
Kleist, Ewald 82
—, Heinrich 185 ff.
Klinger 117
Klopstock 86 ff.
Kobisch 203
Konrad von Ammenhausen 40
Konrad von Würzburg 31
Konrad, Pfaffe 10
König Rother 11
Körner 192
Kotzebue 144
Kretzer 283
Krüger 289
Kugler 203
Kürenberger 32
Kurz 289

Lamprecht, Pfaffe 10
Lange 81
Langmann 270
Lateinisches Schuldrama 51
Laube 213
Laurin 18
Leisewitz 93
Lenau 203 f.
Lenz 118
Lessing 98 ff.
Leuthold 248
Lieder auf Arminius 2
Lienhard 248, 283
Liliencron 274 f.
Lingg 216
Liscow 84
Logau 63, 65 f.
Lohenstein 71
Lorm 248
Ludwig 230 f.
Ludwigslied 7
Luther 46 ff.

Mann 284 f.
Manuel 52
Marner 38
Marriot 294
Maximilian I. 40
Meding 234
Megerle 67
Meinhardt 294
Meistergesänge 42
Memento mori 8
Merseburger Zaubersprüche 2
Meyer, Konrad Ferdinand 235 ff.
Meyer-Förster 270
Miegel 282
Miller 93
Minnesang 31 ff.
Mombert 278
Mörike 200 ff.
Moscherosch 67
Mosen 203
Mühlbach 233
Müller (Maler) 119
Müller, Wilhelm 202
Münchhausen (Borries) 282 f.
Murner 50
Muspilli 5

Neidhart Fuchs 39
Neidhart von Reuenthal 36
Neuber 77
Neukirch 73
Neumark 49
Nibelungenlied 12 ff.
Nicolai 107

Nieſe 294
Nietzſche 276
Nivardus 40
Notker Labeo (Teutonikus) 8
Novalis 175

Ompteda 289
Opitz 62 f.
Orendel 11
Ortnit 19
Oſterſpiele 41
Oswald 11
Oswald von Wolkenſtein 37
Otfried von Weißenburg 6

Pantenius 288
Paſſionsſpiele 41
Pauli 57
Philipp von Zeſen 61, 70
Platen 206 ff.
Polenz 284
Poſtel (Sealsfield) 214
Proteſtantiſches Drama 51
Pyra 81

Raabe 242
Rabenſchlacht 19
Rabener 84
Ramler 83
Raupach 219
Rebhuhn 52
Redwitz 218
Reicke 283, 289
Reinaerts Hiſtorie 40
Reinke de Vos 40
Reinick 203
Reinmar von Hagenau 32
Reinmar von Zweter 38
Reuter, Chriſtian 70
—, Fritz 250 f.
—, Gabriele 291
Riehl 234
Rilke 278
Rinckhardt 49
Ritter 282
Rollenhagen 51
Romantiſche Dichtung 171
Roſegger 252
Roſenblüt 42
Roſengarten 18
Rosmer 270
Rother 11
Rouſſeau 116
Rudolf von Ems 31
Ruodlieb 8
Rückert 206

Saar 243
Sachs 42 ff.
Salman und Morolf 11
Salomon und Markolf 39
Schack 217
Schaukal 278
Scheffel 233 f.
Schenkendorf 192
Schiller 134 ff., 140 ff.
Schlaf 254
Schlegel, Auguſt Wilhelm 173 f.
—, Friedrich 173 f.
—, Joh. Elias 84 f., 126
Schnitzler 270
Schönherr 273
Schubart 118
Schütz 63
Schwab 199
Sealsfield (Poſtel) 214
Seidel 246
Spee 49
Sperl 289
Spielhagen 241
Spielleute 10
Spitteler 276
Sprachgeſellſchaften 61 f.
Stavenhagen 274
Stehr 289
Steinmar 37
Stifter 218 f.
Storm 241
Strachwitz 218
Strauß (Lulu) 283
Stricker 39
Sudermann 264 ff.

Tagelieder 32
Tanhuſer 37
Taylor 235

Tegernseer Spiel 41
Tieck 176 ff.
Till Eulenspiegel 39
Thomasin von Zirclaere 38

Uhland 198 f.
Ulfilas 2
Ulrich von Lichtenstein 37
Ulrich von Türheim 30
Uz 81

Viebig 290 f.
Villinger 294
Vischer 243
Vogl 203
Volksbücher 57 ff.
Voß, Johann Heinrich 92
—, Richard 270

Wackenroder 177
Wagner, Heinrich Leopold 118
—, Richard 228 ff.
Waldis 51, 52
Waltharilied 8
Walther von der Vogelweide 31, 32 ff.
Wartburgkrieg 24
Weckherlin 60
Weise 72
Weiße 107
Werner 162
Wernher 9
Wernher, der Gärtner 37
Wernicke 73
Wessobrunner Gebet 4
Wickram 56 f., 70
Wieland 95 ff.
Wiener Genesis 9
Willem 40
Williram von Ebersberg 9
Wienbarg 212
Wildenbruch 246
Wilbrandt 244
Winsbeke 38
Winsbekin 38
Wolf 249
Wolfdietrich 19
Wolfram von Eschenbach 23 ff.

Zachariä 85 f.
Zahn 288
Zesen, Philipp von 61, 70
Ziegler 70
Zincgref 60

GRACE LIBRARY, CARLOW COLLEGE
PITTSBURGH, PA. 15213

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Goethe

Von **Karl Heinemann**

Dritte, verbesserte Auflage

gr. 8°. 780 Seiten. Mit 271 Abbildungen in und außer dem Texte, Faksimiles, Plänen und Kunstbeilagen

Geheftet 10 Mk., gebunden in Leinen 12 Mk., in Halbfranz 14 Mk.

Durchaus gründlich, unparteiisch und geschmackvoll, selbständig im Urteil, ohne nach geistreich überraschender Originalität zu streben, voll Pietät aber ohne Schönfärberei und Kleinigkeitskrämerei, macht das Werk innerlich wie durch die Ausstattung einen vornehmen Eindruck. Literarisches Zentralblatt.

Goethes Mutter

Ein Lebensbild nach den Quellen

von

Karl Heinemann

Achte, verbesserte Auflage

gr. 8°. 358 Seiten. Mit 54 Abbildungen und 4 Heliogravüren.

Geheftet 6.50 Mk., gebunden in Leinen 8 Mk., in Halbfranz 9 Mk.

Umsichtige, verständige Benutzung der zahlreichen Briefe und Urkunden, ein feines Verständnis für weibliches Wesen und Charakter, ein warmer Sinn für die, welcher die Darstellung gilt, zeichnen das Werk aus. Das Buch macht dem Geiste und dem Herzen des Verfassers alle Ehre. Frankfurter Zeitung.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen

c.1
PT
96
H4

OFFICIALLY DISCARDED
BY CARLOW UNIVERSITY LIBRARY

CARLOW COLLEGE
Grace Library
Pittsburgh, Pa. 15213

Kröners Volksausgabe

Jeder Band elegant kartoniert 1 Mark.

Zoologische Philosophie. Von Jean Lamarck.

Lamarck hat in seiner «Philosophie zoologique» zum ersten Male die Deszendenzlehre als selbständige wissenschaftliche Theorie durchgeführt und als die naturphilosophische Grundlage der Biologie festgestellt.

Geschichte des Materialismus. Von F. A. Lange.

Zwei Bände.

Langes Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart ist ein Buch, welches wohl geeignet erscheint, zur Klärung der Begriffe in den Weltanschauungskämpfen der Gegenwart wesentlich beizutragen.

Die Arbeiterfrage. Von F. A. Lange.

Dieses Buch bildet die Tat eines Mannes, der als Mensch in liebevoller Menschlichkeit sich dem ungeheueren Problem genähert hat. Die Schrift enthält des großen Philosophen tiefes Glaubensbekenntnis.

Aphorismen z. Lebensweisheit. v. Schopenhauer.

Schopenhauer versteht unter „Lebensweisheit" die Kunst, das Leben möglichst angenehm und glücklich durchzuführen und erkennt als einzig mögliche Lebensbefriedigung die auf uns selbst gerichtete Tätigkeit.

Der Reichtum der Nationen. Von Adam Smith.

Zwei Bände.

Die Smithschen Erörterungen über Arbeitsteilung, Arbeitslohn und Kapitalgewinn, Grund- und Bodenrente, Ausfuhrprämien, Handelsverträge, wird niemand ohne Interesse und Gewinn für seine politische Einsicht lesen.

Die Ethik. Von Baruch Spinoza.

Die Idee der Einheit des Alls, die hier mit durchdringendster Verstandesschärfe ausgesprochen ist, wird den Leser in den Bann dieses Weisen schlagen, der sich zum Gipfel des Denkens emporgehoben hat.

Das Leben Jesu. Von David Friedrich Strauß.

Zwei Bände.

Das „Leben Jesu" von Strauß bezeichnet eine neue Epoche nicht nur in der Theologie, sondern in unserer religiösen Erkenntnis überhaupt, einen Wendepunkt in unserer gesamten religiösen Kultur.

Der alte und der neue Glaube. Von D. F. Strauß.

Dem „Leben Jesu" gegenüber geht Strauß im „Alten und neuen Glauben" noch einen Schritt weiter und bekennt sich freimütig zu einer modernen monistischen Weltanschauung.

Voltaire. Von David Friedrich Strauß.

Für das Studium Voltaires und Frankreichs im 18. Jahrhundert ist dies Werk unentbehrlich, um so mehr, als die Voltaire-Forschung nach Strauß keine nennenswerten Fortschritte gemacht hat.

Alfred Kröner Verlag in Leipzig